Е. С. Зернова

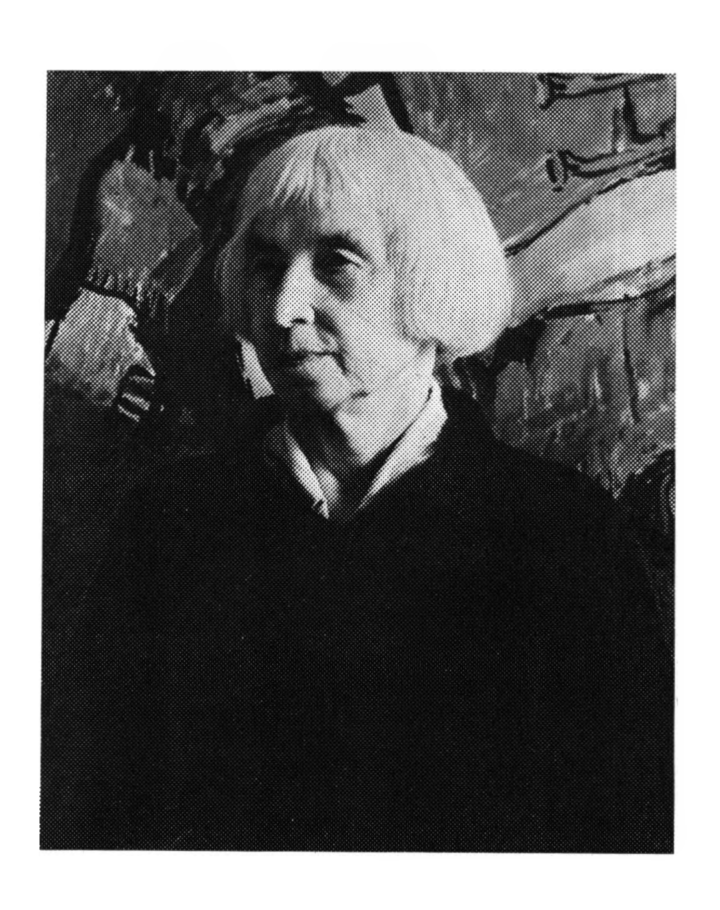
Воспоминания монументалиста

Валя Андрианов
1941 г. под д. Ново Михайловка
под огнем прополз по полю
и сообщил о засаде. Ночью
провел отряд пулеметчиков к деревне наших, и
и заняли без потерь.
стал воспитанником полка.
Надя Богданова
Юра Смирнов
Юта Бондаровская
Валерий Волков

Надя Богдан...

Е. С. Зернова

Воспоминания монументалиста



Е. С. Зернова

Воспоминания монументалиста

Москва
«Советский художник»
1985

75-С2
З-58

Благодарю за поддержку и содействие Владимира Ивановича Володина.

Особенно горячо признательна я моей дочери, Виктории Викторовне Зерновой, без помощи которой эта книга не была бы написана.

Е. С. Зернова

З $\frac{4901000000-18}{084(02)-85}$ 12-84

Г. Г. Дервиз
Несколько слов о Е. С. Зерновой

Изобразительное искусство, творчество как категория духовной жизни и реализации человека притягивает многих, особенно сейчас, в связи со все возрастающей тягой к искусству в нашей стране. Книга воспоминаний Е. С. Зерновой как раз и интересна тем, что она как бы приоткрывает процесс творчества изнутри, отвечая на вопрос — как живет и оценивает свое творчество и творчество своих ближайших современников сам художник. Не менее ценен и содержащийся в ней богатый фактический материал по очень интересным периодам становления и развития советского изобразительного искусства.

Я не буду комментировать написанного в предлагаемой книге. Иначе вам неинтересно будет ее читать. Но мне хотелось бы совсем немного рассказать о самом авторе — художнике и колоритной личности Екатерине Сергеевне Зерновой.

Жизнь предоставила мне счастливую возможность прикоснуться к творчеству нескольких интересных художников, и одним из них является Екатерина Сергеевна Зернова. Я не задаюсь целью определить место Зерновой в советском искусстве. Я просто хочу поделиться некоторыми соображениями об искусстве и жизни своего старшего коллеги, что делаю с большим удовольствием: так как несмотря на то, что мы принадлежим как бы к поколениям «отцов и детей», по очень многим важным вопросам творчества и жизни Союза художников мы придерживаемся сходных точек зрения.

У каждого человека есть главная черта, которая его характеризует особенно. У одного это — уравновешенность и мудрость, у другого — импульсивность, у третьего — мягкость и сдержанность, а у иных — недоброжелательность или честолюбие и т. д. У Зерновой я осмелюсь выделить два качества, которые вызывают глубокое уважение, — это прямота и непреклонность. Эти качества можно видеть и в произведениях, и они дают себя знать при работе с ней в одном творческом коллективе. Они же в большой степени явились причиной того, что Екатерина Сергеевна пользуется большим авторитетом среди членов Союза художников, а также учеников-студентов. В течение долгого времени она была председателем Художественного совета, членом Центральной ревизионной комиссии Союза художников СССР, членом правления Московской организации Союза художников РСФСР, председателем правления Художественного фонда СССР и т. д.

Есть разные художники. Одни ищут вокруг себя, другие — внутри. Это зависит от общественного темперамента художника и его пластических устремлений. Одни черпают свои образы из окружающего мира и ищут свой творческий метод его осмысливания (иные, бывает, считают, что достаточно только пересказа на холсте), другие находят образы уже в искусстве, в этом случае и пластический язык вроде бы готов. Есть и такие, кто старается создать свой мир, думая, что ему нет аналогии в окружающем нас. Но всегда в большей или меньшей степени художник отражает то время, в которое он живет и работает. И чем больше художник стремится принести пользу обществу, чтобы своим трудом служить окружающим его людям, точнее откликнуться на события, настроения и требования времени, — тем сильнее на пластический строй его творчества влияет время, в которое создается произведение.

Время часто «подсказывает» и тот вид искусства, в котором художник с наибольшей творческой отдачей может реализовать свои замыслы. Мастером широкого творческого диапазона, владеющим разными материалами и работающим в разных видах изобразительного искусства, является Е. С. Зернова.

Я имел возможность познакомиться с произведениями Екатерины Сергеевны, когда помогал готовить персональную выставку в 1970 году в связи с ее семидесятилетием. Мы разобрали вместе с ней работы предшествующих лет: свернутые пересохшие этюды и портреты, привезенные из поездок 30-х годов на Магнитку, в Дагестан, эскизы к композициям того же времени, плакаты на пожелтевшей хрупкой бумаге и пейзажи послевоенного Севастополя 1946 года. И тогда я наглядно увидел, что в ее творчестве чрезвычайно полно нашла отражение жизнь нашей страны, причем как в тематике, так и в изобразительном языке.

Екатерина Сергеевна, безусловно, сложилась как личность под влиянием родителей и той прогрессивной интеллигентной среды, в которой прошло ее детство. Взгляды родителей, их интересы, образ жизни, пример их самозабвенного труда, как единственно возможный вариант приложения собственных сил и устремлений, послужил для нее примером. Отец Зерновой, крупный русский ученый-гидробиолог, энергичный организатор и педагог, был безусловно одаренной натурой, что и передалось дочери. С раннего детства Екатерина Сергеевна сталкивалась с очень интересными людьми, для которых жизнь и работа составляли одно неразрывное целое. Напряженная мысль, стремление к конкретному ее воплощению, постижение истины, принципиальность и твердые понятия о критериях порядочности были для них естественны, как процесс дыхания. Человек разносторонне и богато одаренный, она могла бы быть, наверное, хорошим ученым. Ее «разумное начало», стремление к точности, мне кажется, иногда даже входит в противоречие с эмоциональным началом в ее творчестве, сковывает формальный поиск. Через детство, семью возникла ее связь с Севастополем, морем, с искусством; эта связь осталась крепкой на всю жизнь и во многом определила ее творческие интересы.

У каждого художника бывает период его наиболее полной духовной реализации. Это время определяет обычно всю его последующую творческую жизнь. Для Екатерины Сергеевны таким временем было начало 30-х годов, когда она стала участвовать в работе Общества станковистов и Изобригады. Я не знаю, сформировал ли ОСТ с его программой и идеалами Екатерину Сергеевну в художника Зернову, или она сама по себе такова, что вошла в него. Думаю, что и то и другое имело место. Время предоставило Екатерине Сергеевне счастливую возможность выбирать и найти творческое объединение, а также людей, близких ей по художественным устремлениям, которые стали ее друзьями и в творчестве, и в жизни. Я думаю, что это время сформировало и определило Екатерину Сергеевну как художника. Она внутренне остается ему верна на протяжении всего своего долгого творческого пути.

Зернова владеет разными видами изобразительного искусства. Она стремится быть в гуще жизни страны, отвечать своим искусством на запросы времени.

В начале своего творческого пути Екатерина Сергеевна много и плодотворно занимается графикой, сотрудничает во многих журналах и издательствах.

Стремление быть полезной и своим искусством помогать стране бороться с неграмотностью приводит ее к работе над «Плакатным букварем». Екатерина Сергеевна была убеждена, что искусство должно быть агитационно, и она делала плакаты (некоторые из них вошли в золотой фонд советского плаката). Зернова считала, что в искусстве должен быть показан современник, его внутренний мир, его психология, и она писала серию

портретов. Желание отобразить наиболее характерное в трудовых буднях страны приводило ее на стройки Магнитки, в танковые части Красной Армии, на текстильные фабрики, где она собирала документальный материал для станковых картин. Во время Великой Отечественной войны Екатерина Сергеевна обращалась в своем творчестве к героическим страницам нашей истории. В 1943 году по заданию Военно-санитарного музея в составе специальной бригады она посетила госпитали Первого Прибалтийского фронта.

И, наконец, будучи уверенной в том, что искусство должно отображать ту эпоху, свидетелями которой мы являемся, что это искусство должно органично войти в сооружения, которые возводятся, чтобы остаться как вещественная память этой эпохи, Зернова создает монументальные произведения для архитектурных сооружений. Кроме того, она отдала дань и театральному искусству. Все это разнообразие в приложении творческих сил было отнюдь не метанием или «пробой пера», но как бы развитием одной внутренне связанной с жизнью всего нашего общества творческой линии.

Для Екатерины Сергеевны большое значение всегда имело — что изображать и для чего изображать. Последнее также, я думаю, играло большую роль при обращении художника к монументальному искусству в шестидесятых — семидесятых годах. Это, по всей вероятности, было подготовлено поиском конкретно характерного образа и обобщенной пластикой, типичной для остовцев, а также их подходом к композиционному решению изобразительной плоскости.

Художника Зернову постоянно увлекала работа с долговечными материалами. Она всегда испытывала желание попробовать все сделать своими руками. Например, выколачивать рельеф из листового алюминия, класть мозаику или лепить модель из глины. В мечтах Зерновой искусство, воплощенное в «вечных» материалах, должно найти свое место на больших плоскостях стен. И думается, совсем не случайным является то, что свою новую книгу Екатерина Сергеевна озаглавила «Воспоминания монументалиста». Тем самым автор замечательной по своей лаконичности станковой картины «Пулеметчики» (эта работа, на мой взгляд, стоит в ряду с «Приказом о наступлении» Шухмина, «Обороной Петрограда» Дейнеки) или необыкновенно теплой и легкой по письму, как бы фресковой картины «Вузовки на стрельбище» (1930) сама причисляет себя прежде всего к цеху монументалистов.

Екатерина Сергеевна не ограничивала себя кругом только творческих интересов, не сторонилась организационной деятельности. Энергичная, принципиальная, уверенная в своих силах, Зернова включалась в художественно-общественную жизнь конца 20-х годов как один из активных членов ОСТа и Изобригады, а затем она была в числе первых организаторов Московского Союза советских художников (МОССХа) и Всекохудожника.

Занимаясь преподавательской деятельностью, Екатерина Сергеевна стремилась поделиться своим творческим опытом с молодежью и старалась понять их интересы, относилась к ней без захваливания и «присюсюкивания», а просто и даже немного сурово, понимая возможность разных творческих подходов, но ценя все талантливое и искреннее.

Поэтому закономерно то, что мы видим Зернову в числе первых преподавателей Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), который вошел в историю как «институт Дейнеки» и безусловно сыграл заметную роль в развитии советского изобразительного искусства. Это был в своем роде замечательный институт. Может быть, потому, что он просуществовал очень недолго, а может быть, потому, что он был институтом новым, без сложившихся традиций, собравшим под «знамя» Александра Александровича Дейнеки и преподавателей и студентов-энтузиастов, уверенных, что только монументальное искусство — «стоящее дело» и только оно достойно приложения сил настоящего художника. Так по крайней мере думали мы, поступая туда. Это мнение

было укреплено нашими преподавателями, в числе которых была и Екатерина Сергеевна — соратник и единомышленник А. А. Дейнеки. И должен заметить, что очень многие студенты МИПИДИ стали художниками-монументалистами и в настоящее время составляют основное профессиональное ядро творческого актива нашего монументального искусства. В этом есть заслуга и Екатерины Сергеевны.

После того как закрыли МИПИДИ, она не смогла оставить преподавательскую работу и перешла в Текстильный институт. Общение с молодежью, по-видимому, является ее потребностью.

Книга, которую вы открываете, не первый литературный опыт. Перу Зерновой принадлежит вышедшая несколько лет назад и моментально исчезнувшая с прилавков магазинов книжка «Будущему художнику об искусстве живописи», изданная «Советским художником» в 1976 году. В ней обобщен многолетний опыт автора на педагогическом поприще в художественных вузах.

Екатерина Сергеевна очень организованный человек. Ей просто чужда лень или какие-либо поблажки по отношению к себе. Я помню, что когда помогал ей писать задник для Дворца культуры в Новочеркасске, то, проработав десять часов (а писали мы на полу в большом зале), я с облегчением услышал слова Зерновой: «Кажется, Гриша, я больше писать не могу». Это для меня было спасением, так как мои силы тоже были на исходе.

Мне представляется, что автопортрет Зерновой времени защиты диплома во Вхутемасе, который экспонировался на выставке в Третьяковской галерее, очень точно передает сущность Екатерины Сергеевны. Он очень хорош и по пластическому решению и достоверен психологически. Такой Екатерина Сергеевна остается и по сей день.

Часто у человека в определенный период возникает желание оглянуться на свою жизнь, обобщить увиденное и пережитое, поведать обо всем этом своим современникам. Но не у всех находится что сказать. У Екатерины Сергеевны есть чем поделиться с людьми. Очень отрадно, что она постаралась нам рассказать о своей богатой и безукоризненно честной жизни, и я надеюсь, что уважаемые читатели с живым интересом познакомятся с этой книгой.

Е. С. Зернова
Биографическая справка

Екатерина Сергеевна Зернова родилась в 1900 году в Симферополе, где ее отец (впоследствии академик) С. А. Зернов был хранителем Естественно-исторического музея Таврического губернского земства. С 1902 года семья Зерновых жила в Севастополе. После избрания отца профессором Петровской сельскохозяйственной академии в 1914 году Зерновы переехали в Москву. Здесь будущая художница занималась сначала в частной студии Ф. И. Рерберга (1915—1918), в 1919 году поступила в Государственные свободные художественные мастерские, училась у И. И. Машкова, А. В. Шевченко, Д. П. Штеренберга. Диплом защитила в 1924 году. Еще студенткой Е. Зернова сближается с группой художников-основателей Общества станковистов (ОСТ); участвует как экспонент на 4-й выставке ОСТа (1928), после чего становится «полноправным остовцем»; при расколе ОСТа вошла в состав Изобригады.

Начиная с 1928 года Е. Зернова на протяжении длительного времени работала как художник-иллюстратор, продолжая заниматься живописью. В 30-е годы она ездила в творческие командировки в районы промышленных новостроек; по направлению Политуправления Красной Армии побывала в танковых частях, где писала этюды на маневрах, рисовала рядовых и командиров.

В дни Великой Отечественной войны Екатерина Зернова вместе с группой московских художников работала в маскировочном батальоне. В конце 1941 года она выехала в Боровое, где на базе Академии наук находилась ее семья. Надеясь попасть на фронт, Зернова поступила на курсы медсестер, но по мобилизации райкома партии была направлена политруком в колхоз «Боровое». Поздней осенью 1942 года она вернулась на базу Академии наук и до возвращения в Москву создала серию портретов академиков.

В январе-феврале 1944 года по заданию военно-медицинского музея Зернова едет на Первый Прибалтийский фронт, где делает зарисовки в госпиталях, медсанбатах, операционных.

В 1946 году Е. Зернова направляется политуправлением Советской Армии в Севастополь. Здесь она писала этюды на улицах разрушенного города-героя. На основании этих этюдов были осуществлены картины «В освобожденном Севастополе» (1947), «Венок адмиралу Нахимову» (1950), а также композиция «Л. Н. Толстой на Четвертом бастионе» (1954). История и современность легендарного города, увлечение героическими мотивами нашли свое отражение и во многих других произведениях Зерновой.

Е. Зернова работала и в области театрально-декорационного искусства, чаще всего в сотрудничестве с Ю. И. Пименовым. В частности, по ее эскизам выполнялись костюмы к пьесам П. Нилина «На белом свете» и А. Первенцева «Южный узел» (Малый театр, 1947), к инсценировке по роману И. Гончарова «Обрыв» (Центральный театр Советской Армии, 1957), эскизы декораций (Пименов и Зернова) для кинофильма «Кубанские казаки» (1949).

Еще в студенческие времена у Зерновой проявились способности к монументальной живописи, что было отмечено профессором И. И. Машковым. По мере накопления опыта в станковой живописи и в исполнении панно для различных выставок и павильонов (Всероссийская сельскохо-

зяйственная выставка, 1923; Всемирная выставка в Нью-Йорке, 1939, и др.) монументальная живопись приобретала все большее значение в устремлениях художницы. Монументальные работы (мозаики, сграффито) Е. Зерновой украшают некоторые здания в Москве (текстильный институт, пионерские клубы, институты проктологии и океанологии) и периферийные объекты (Ялта, Красноярск, Салават). В 1976 году было выполнено два панно в технике сграффито на фасаде здания ПТУ № 153 в Москве, а в 1982 — темперное панно для Музея антропологии.

В настоящее время Екатерина Сергеевна Зернова работает и в области натюрморта.

В жизни Зерновой значительное место принадлежит педагогической деятельности. С 1945 года она преподавала живопись в Московском институте прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), а с 1953 по 1971 год — в Московском текстильном институте. Этот многолетний педагогический опыт нашел свое отражение в книге Е. С. Зерновой «Будущему художнику об искусстве живописи» («Советский художник», 1976).

Зернова — участник многих художественных выставок (свыше 240) в СССР и за рубежом.

За достижения в области изобразительного искусства в 1974 году Екатерине Сергеевне Зерновой было присвоено звание заслуженного художника РСФСР.

Е. С. Зернова

Воспоминания

Славный город Севастополь

Нет города прекраснее Севастополя — так я думала в детстве. Приблизительно так же я думаю и сейчас, сознавая всю безосновательность такого убеждения. Самым красивым зданием в этом чудесном городе мне казалась Биологическая станция императорской Академии наук, где мы жили на третьем этаже. Она стояла на скалах у самой воды. Ее нижний этаж занимал большой аквариум — «предок» того, который можно видеть и сейчас. Там шла своя жизнь — недоступная и таинственная. Нам не разрешалось взбираться на тяжелые ставни, закрывавшие окна аквариума, лазить на крышу или ходить по карнизу третьего этажа. Между тем это считалось особенной доблестью среди местных ребят. Ценилась также решимость пробежать по скалам во время шторма, пока волна на несколько секунд отхлынет в море. Мы были существами земноводными и научились плавать не многим позже, чем ходить. Когда мы с братьями стали постарше (Сережа уже поступил в первый класс), отец подарил нам маленькую шлюпку, названную «Киви». На этой лодке мы уходили в плавание, как считалось, не дальше Константиновской батареи. Мы сами ухаживали за шлюпкой, сами ставили ее на мертвый якорь.

Отец заведовал Биологической станцией. По специальности гидробиолог, он во время пребывания в университете «занимался преступной агитацией среди московских рабочих», за что был судим царским правительством и сослан в город Малмыж Вятской губернии. Такой же приговор получила его жена — моя мать. Теперь их срок тюрьмы и ссылки кончился, и отец занимал место заведующего, но по вольному найму, т. е. каждый год он как бы заново поступал на службу. Ему запретили въезд в столицу и другие крупные города. За ним велось открытое наблюдение: раз в неделю околоточный надзиратель приходил на станцию и осведомлялся, где находится Сергей Алексеевич Зернов, где находится Виктория Петровна Зернова и что они делают. Они делали многое.

Я вижу внезапно налетевший шквал, белые волны заливают берег около станции. Здесь собрались рыбаки и служащие. Мама держит меня на руках, и мы смотрим на отца. Он весь в воде, держится за стапель и пытается добраться до перевернутой лодки, которая бьется о камни. Временами волны закрывают отца с головой. Рыбаки говорят, что это Максим Мертвый Глаз плохо закрепил шлюпку, а сейчас он пьян и никто вместо него не обязан лезть в воду. Полез в воду отец. Ему удалось привязать к лодке швартовы и оттащить ее от камней.

Другой аналогичный случай произошел позднее. Отец со студентами плавал на траулере, который был предоставлен для экспедиции. Опустили драгу, и произошла ошибка. То ли капитан не вовремя скомандовал, то ли машинист не расслышал и дал задний ход, но трос от драги намотало на гребной винт. Команда траулера не подчинена экспедиции, а желающих ликвидировать аварию не нашлось. Легче было освободить винт, обрубив трос, но тогда драга пойдет ко дну и экспедиция кончится. Не умея плавать, отец все же спустился за корму и снял один виток. Тогда двое кочегаров, сказав, что совесть у них все же есть, распутали остальное.

Отец много значил для меня. Он первый учил меня рисовать, сначала карандашом, потом клеевыми красками, потом маслом. Я безудержно изводила бумагу, изображая кроликов, морских свинок, живших тут же в вольере. Рисовала кораблики, в которых вместо мотора орудовали черти.

1. Автопортрет. 1924





2. Е. Зернова с родителями и братьями. Севастополь. 1909

Когда мне исполнилось семь лет, отец сказал: ты уже взрослая, тебе игрушки не нужны, давай отдадим их в приют. Отец взял в одну руку увесистый узел, другую дал мне, и мы пошли в дом для сирот и подкидышей. Все сдали в канцелярию.

Во время трагических событий 1905 года, когда крейсер «Очаков» горел на рейде, часть снарядов расстреливавших его батарей пролетала над Биостанцией. Женщины с ребятами сбежались в подвал. Мама удерживала нас, чтобы мы не вылезали наружу. Время от времени кто-нибудь из мужчин приходил и рассказывал, что происходит. Отец и рыбаки видели, как люди с «Очакова» бросались в море. Берег был оцеплен солдатами Брестского полка. Белостоцкий полк, тоже стоявший в Севастополе, в эти дни ушел на маневры далеко в степь, чтобы избежать участия в подавлении восстания. Там служил офицером мамин брат. Если матросы доплывали до берега, их спихивали штыками в воду. Уже темнело, и скалы, на которых стояла Биостанция, плохо просматривались. Некоторым матросам удалось выплыть на этот участок. Отец и студенты принимали их, давали им штатскую одежду, переправляли дальше.

Студенты прятали на станции оружие. После разгрома восстания, решив избавиться от винтовок, они бросили ящики в воду, но, к сожалению, слишком близко от берега. Ясное утро, штиль, ящик отчетливо виден, а напротив него по берегу прогуливается часовой. Или он не сообразил, или он сообразил очень правильно, но до вечера часовой не доложил по начальству и ничего не предпринял. Ночью студенты переправили ящик далеко в море.

Во время осенних штормов часто случалось, что в Артиллерийской бухте срывало с якорей шхуны, баркасы, фелюги, пришедшие с грузом на базар. Ночью поднимался крик: «Ратуйте, православные». Что кричали греческие или турецкие рыбаки, мы не понимали, но смысл был ясен. Так как телефона тогда на станции не было, отец вставал ночью и шел к начальнику порта или коменданту города с требованием принять меры к спа-

сению людей и судов. Если оттащить баркас от скал уже было нельзя, к нему крепили канат, с помощью которого рыбаки переползали на берег. Всю эту процедуру мы видели из наших окон.

Иногда в довольно тихую погоду порыв ветра кренил перегруженную лодку, она переворачивалась, и из нее в воду вываливалась гора помидор. Ярко-красные шарики плыли по волнам, пока люди старались вернуть лодку в нормальное положение и взобраться в нее.

Напротив Биостанции, по другую сторону широкой бухты находилась спасательная станция. Но станция была маломощная, сообщение с центром города затрудненное, и, конечно, дежурный матрос не имел права отправиться будить ночью начальника порта.

Большое значение, научное и просветительское, имел севастопольский аквариум. Такие аквариумы были наперечет в Европе. Он слыл достопримечательностью Севастополя наравне с панорамой Рубо, которая так восхищала меня. Многочисленные приезжие и местные жители осматривали аквариум, испытывая, вероятно, то же, что чувствовала я: человек оказывается как бы на дне морском, окруженный удивительным незнакомым миром. Аквариум приходилось пополнять, потому что все живое смертно и еще потому, что иные посетители бросали в открытый бассейн всякую дрянь и даже пытались удить рыбу. В аквариум непрерывно накачивался воздух и временами подавалась свежая морская вода в огромный бак, находившийся в одной из кубических башен станции; грязная вода спускалась по трубам в море. Всем этим хозяйством ведал машинист Кондрат Григорьевич Седов, очень трудолюбивый, добродетельный, непьющий, но не в меру рассеянный человек. Нередко из-за этого на станции начинался в буквальном смысле потоп. Сверху во двор станции на всех проходящих лилась мощная струя воды. Поднимался крик: «Кондрат Григорьевич опять воду перекачал!» Машинист, пустив в ход насос, забылся, а вода, наполнив бак, перелилась через край. Никакие звонки и хитроумные сигналы, изобретенные им, не помогали, и наводнения продолжались.

Каждое воскресенье всей семьей отправлялись куда-нибудь в окрестности, иногда на линейке, запряженной парой. Мне казалось удивительно красивой дорога в Георгиевский монастырь: колючки, одетые пылью, чертополох ростом с меня и бездонный провал к морю. Внизу на пляже из гальки мы купались, ловили всякую живность, любовались драгоценными камнями, которые, высохнув, теряют свою прелесть, становятся просто серыми. Обратный путь был незаслуженно тяжел. Мама несла Мишу в подоле длинной юбки, а мы с Сережей скулили и просили пить.

Ходили мы и в Учкуевку. Весь путь зарос красными маками. Мы перемазались маковым соком, который не смывается, а я пыталась потом нарисовать маки.

Как-то мы с отцом пошли гулять в степь по направлению к Байдарам. Чабан гнал овец. Папа с ним поздоровался. Я спросила: ты его знаешь? Папа ответил: нет, не знаю, но так принято.

Большое тихое и зеленое лежало Братское кладбище на Северной стороне. Туда регулярно ходил баркас. Могилы стояли тесно, иные с надписями, все с крестами. Сторожем служил совсем седой старик с бакенбардами, в мундире, украшенном многими крестами и медалями. Он воевал в 1856 году.

Интересными были поездки в Херсонес, где нас принимал заведующий раскопками античного поселения археолог Лепер. Он очень любил свое дело, и его увлекательные рассказы о коринфских колоннах ввергали меня в трепет. Тут же был небольшой музей с чудесными маленькими скульптурами и черепами идеально правильной формы.

В раскопках был заинтересован и большой друг отца палеонтолог Алексей Алексеевич Борисяк, тоже будущий академик. Он приезжал в Крым летом, зиму проводил в Петербурге. В его отсутствие отец брал

на себя обязанности принимать, покупать и хранить разные окаменелости, которые ему приносили часто и помногу. Обычно это оказывались малоинтересные аммониты и белемниты, но иногда попадались редкости, вроде челюсти носорога. Алексей Алексеевич был удивительно веселым, энергичным и живым человеком. Он любил петь, любил детей. Экскурсии с ним делались праздником. К тому же у него была дочь, моя ровесница, с которой мы дружили и дружим до сих пор.

Приезжал в Севастополь и Николай Константинович Кольцов, будущая знаменитость в области генетики. Он собирал бабочек, и мы бегали в Бахчисарае вокруг него с сачками и вопили: махаон! подолирия! Вот они!

Лучшими друзьями всей нашей семьи были Филатовы, жившие в Симферополе, в трех часах езды от Севастополя. Мой отец и Алексей Федорович Филатов когда-то вместе жили в общежитии Московского университета. Жена А. Ф. Филатова — Евгения Михайловна Карбышева до замужества была подругой моей матери Виктории Петровны Суходольской. В Симферополе Зерновы и Филатовы поддерживали дружеские отношения, как две семьи, объединенные давним знакомством и общими интересами.

У Филатовых тоже были два сына и дочь. Абрикосовый сад, окружавший их белый дом, прохладный во время жары, казался мне раем, в котором к тому же жили три собаки. Когда родители поехали нелегально в Москву на какой-то съезд, они подбросили нас троих Филатовым. Мы провели замечательные две недели, наполненные бурными играми на снегу, — редкость в Крыму. Навещали мы Филатовых и летом, и осенью. Пришла пора старшему из сыновей Филатовых поступать в вуз; конечно, в Москве он жил у нас. Потом в Москву к нам приехала Зиночка Филатова, и стало совсем весело. Она называлась «Кузовок скорой помощи», так как успешно лечила все наши синяки и царапины. Поступив в университет, она перебралась к своему дяде — впоследствии знаменитому генералу, Герою Советского Союза Д. М. Карбышеву. Сейчас она доктор биологических наук и привлекательна по-прежнему.

Меня определили в первый класс гимназии Дриттенпрейс. Она считалась в Севастополе передовой. Учиться там было более чем легко. Начинали почти с азов, а я выучилась читать незаметно, сама по себе, когда учили старшего брата. В пять лет я свободно читала детскую литературу, которую мама приносила нам в большом количестве — она была библиотекарем. Рисованию нас обучала милая молодая девушка, наша классная дама. Она говорила: «Девочки, поставьте на бумаге точку в правом верхнем углу». Мы ставили. «Теперь поставьте точку в левом углу». Мы опять ставили. «Теперь соедините эти две точки» и т. д. Кроме этих нудных, бессмысленных уроков рисования она повторяла с нами уроки закона божия, которые давал отец Николай. Получалось до пяти уроков закона божия в неделю. Это уже не нравилось моим родителям. К тому же аттестат частной гимназии не давал права поступления в высшее учебное заведение. В казенной женской гимназии, куда меня перевели, учителем рисования был очень пожилой художник Шевелин, окончивший Академию художеств. Он добросовестно старался передать нам свои знания. Работали мы акварелью. Он ставил натюрморты, чучела птиц, приносил красивые предметы. В конце года он устроил выставку из наших гимназических акварелей. Было это, наверное, в четвертом классе. Я принесла головы, написанные маслом с моих одноклассниц. Шевелин очень хвалил мои работы, как мне сейчас кажется, не всегда заслуженно, и предрекал мне светлое будущее.

Помню, как в здании Севастопольской панорамы однажды сменили экспонат. Вместо «Обороны Севастополя» там временно висел холст того же Рубо «Штурм аула Ахульго» с традиционно соответствующим предметным планом. Севастопольские жители торопились посмотреть панораму. Она производила сильное впечатление. Но «Оборона Севастополя» изоб-



В селе Терны (в центре стоит
Сергей Алексеевич Зернов). 1913

ражала подвиг героев, защищающих родной город, родную землю. Здесь же стояла группа взятых в плен мюридов, окровавленных, оборванных, побежденных. Раззолоченные генералы торжествовали победу. Но на чьей стороне была справедливость? Такие мысли приходили в голову при виде превосходно написанной картины.

Мы уезжали из Севастополя осенью 1914 года, так как отец получил профессуру в Москве в Петровской сельскохозяйственной академии *.

Студия Ф. И. Рерберга

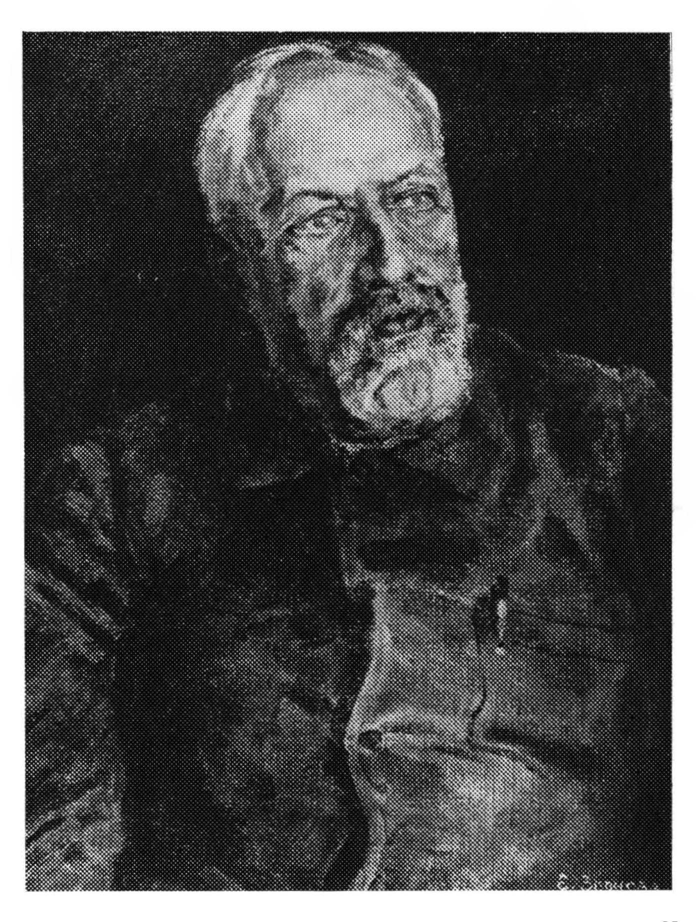
О студии Федора Ивановича Рерберга я слышала с детства. Там получила образование моя тетка Екатерина Алексеевна Зернова, ставшая профессиональным художником, участником объединения «Московский салон». Она хвалила студию и ее руководителя. Поэтому, когда наша семья переехала в Москву, я стала просить родителей поместить меня в эту студию. Разница между программами севастопольской гимназии и московской гимназии Л. О. Вяземской, куда я сейчас поступила, была зна-

*
Ныне Сельскохозяйственная
академия им. К. А. Тимирязева.

чительной. Мне пришлось догонять пройденное по многим предметам. Отец обещал, что если я к Новому году все благополучно сдам, то он отведет меня к Ф. И. Рербергу на Мясницкую, почти рядом со Школой живописи, ваяния и зодчества.

Федор Иванович оказался очень симпатичным пожилым человеком, небольшого роста; седой, голова крупная, бородка клинышком, голос тихий, спокойный. Федор Иванович согласился, чтобы я приходила на рисунок вечером три раза в неделю и на живопись по воскресеньям с утра.

4. Портрет С. А. Зернова. 1936



Все административные и денежные дела студии вела жена Федора Ивановича. Выглядела она, как мне казалось, несколько чудно́: уже очень немолодая, она одевалась в пышные туалеты со множеством украшений — кольца, брошка, колье, браслеты, какие-то цепочки. Косметика и крупный нос обращали на себя внимание.

Сам Федор Иванович всегда носил простой аккуратный костюм и не надевал ни халата, ни блузы, хотя в комнате, заставленной мольбертами, это было бы естественно.

Помещением для занятий служили две большие комнаты, входившие в состав обширной квартиры Рерберга и его семьи. Мастерские были оборудованы подиумами, мольбертами, табуретками и большим числом гипсов.

Студия давала общее художественное образование, готовила к поступлению в Школу живописи, ваяния и зодчества или в Академию художеств. В студии не было каких-либо переходных ступеней или классов. Федор Иванович группировал своих учеников по успеваемости. Усвоил рисование с гипсов — переходи к живой голове, потом к одетой фигуре и к фигуре обнаженной. Занятия по рисунку шли в одни часы, по живописи — в другие.

Некоторые находили полученные здесь знания достаточными для дальнейшей самостоятельной работы в области искусства, что было справедливо. Многие вообще не собирались делать искусство своей профессией. Получив общие понятия по рисунку и живописи, они намеревались главным своим занятием избрать что-нибудь более основательное и стабильное. Состав учащихся определялся в значительной степени тем, что за учение надо было немало платить. Поэтому сюда приходили или дети состоятельных родителей, или те, кто уже сам неплохо зарабатывал.

Довольно долго я была моложе всех в студии. Мне было при поступлении 14 лет, и я одна носила гимназическую форму. Здесь учились и молодые, и совсем взрослые люди, уже неоднократно державшие экзамен и не поступившие в вуз. Я с интересом разглядывала обитателей студии. Скульптор Мотовилов, учившийся тогда у Рерберга, носил эспаньолку, пышную прическу и бант вместо галстука. Мотовилов женился на натурщице Климовой, которая здесь часто позировала, отличалась монгольским типом лица и очень смуглой кожей.

С видом денди ходил по мастерской сын Федора Ивановича. В разговоре младший Рерберг вставлял французские слова. Его пробор был безукоризнен, костюм и манеры отличались элегантностью. Он участвовал в юмористическом журнале студии, который состоял главным образом из карикатур и подписей к ним. Впоследствии Иван Федорович Рерберг стал известным книжным графиком. Его дядя Иван Иванович Рерберг — строитель Киевского вокзала и здания Центрального телеграфа в Москве.

Студию посещали дочь известного математика Гатлиха, сын профессора Петровской сельскохозяйственной академии А. Я. Самойлов. Одновременно он занимался на медицинском факультете в университете и впоследствии стал врачом.

Яркой наружностью отличалась Изабелла Рефрежье, дочь французских коммерсантов. Перед отъездом Изабеллы во Францию ее портрет написал в 1920 году Петр Вильямс.

Обращала на себя внимание живопись А. И. Файнберга, ставшего впоследствии монументалистом, показывавшим на выставках работы, выполненные в необычной технике (например, плиты с рельефной живописью по фактурной подкладке).

Когда я впервые пришла в студию на занятия по рисунку, меня поразили большие листы, исполненные углем, который здесь считался главным материалом. Многие рисунки казались мне виртуозными. Употребляли соус, который дает очень глубокий бархатно-черный цвет. Студийцы размазывали его пальцами или замшевой растушевкой и добивались большого эффекта. Подбор гипсов был разнообразным. Чаще всего рисовали голову Давида в натуральную величину.

При очередном посещении Музея изящных искусств отец купил мне гипсовый слепок головы Дорифора, и в свободные вечера я работала с «Дорифором». Первую голову Федор Иванович велел мне нарисовать с Сократа, как это делают и в семидесятых годах во многих вузах, студиях и техникумах, где преподается рисунок. Но довольно скоро Рерберг сказал, что хватит рисовать гипсы, пора приниматься за голову живого человека. Освоить технику «шикарного» соуса мне так и не пришлось. Из указаний Федора Ивановича я поняла, что это и необязательно. Важно изучать форму, понимать ее положение в пространстве, находить планы.

Обобщенную геометрическую форму надо членить на составляющие ее более мелкие формы, а красивый черный цвет не входит в задачи рисунка.

Требования к рисунку в студии были основаны на том, что́ сам Федор Иванович получил в Академии художеств. Отсюда и его настойчивая рекомендация изучать анатомические атласы и экорше, строить рисунок живой модели по законам анатомии. В отличие от старой академической традиции теперь никто не требовал подгонять живого человека под античные каноны. Напротив, чем резче выражен характер модели, тем лучше. Выявлению формы способствует четкая раскладка светотени по объемной форме. Поэтому рисунок лучше делать вечером, чем при рассеянном дневном свете. Конструкция, движение — одна из задач рисунка. Самое трудное в рисунке — соблюдение точных пропорций фигуры. В этом обычно ошибаются учащиеся. При попытке прорисовать детали часто нарушается общая конструктивность, то есть основа пластической формы. Иногда ставили короткие наброски с модели.

После примерно полугодового рисования гипсов Федор Иванович в первый раз заставил меня рисовать обнаженную модель. Вид обнаженной женщины, сидящей среди одетых людей, поразил меня. Стало очень неловко, и я попыталась спрятаться где-то в последнем ряду. Но раз взялась учиться — надо учиться. Наколола на доску бумагу и принялась за дело. Часа через полтора подошел Федор Иванович. Он сказал мне: «Вы имели полное право плохо нарисовать модель, в первый раз это естественно. Но вы обязаны были весь рисунок поместить на листе. Вы нарисовали натурщицу сравнительно хорошо, но отрезали ей ступни. Так нельзя». Замечания и указания Федора Ивановича всегда были справедливы и деликатно выражены. В первое воскресенье позировала немолодая смуглая женщина, похожая на цыганку, в красном платье и цветастой шали. Мольберты стояли расходящимися рядами. Мне досталось неплохое место, и я старалась вовсю. Занятия продолжались четыре часа, с перерывами по пятнадцать минут. Федор Иванович установил модель, подобрал фон, посмотрел, как начали рисунок на холсте, затем ушел и вернулся часа через два. Он обошел всех и каждому что-нибудь говорил. Мне он сказал, что характерные особенности головы надо не сглаживать, а подчеркивать. «У этой цыганки большие глаза, так нарисуйте их еще больше; широкие брови — подчеркните и их». Очень правильный совет! Он запомнился мне навсегда.

В живописи Федор Иванович придерживался академических принципов: прежде всего твердый рисунок, обычно углем. Конечно, рисунок включает и компоновку, распределение больших форм на данной плоскости. Уголь обводится разведенной масляной краской. Если не ошибаюсь, в студии практиковалась живопись только масляными красками. Живопись базируется на установлении точных цветовых и тональных отношений. Каждый цветовой участок, по терминологии Рерберга — план, должен получить свою долю характеристики, входящей в общий колорит и тон постановки. Эта характеристика включает локальный цвет и его изменения в зависимости от формы, на которой он лежит, от освещения, от глубины в пространстве и от влияния окружающих цветов. Конечная цель —правдивое изображение. Цветовая гармония заключена в самой постановке и никаких отклонений от видимого не требует.

В одно из воскресений позировала молодая женщина с очень бледным лицом, одетая в коричневый шелк с розовым, на фоне темно-коричневой драпировки. Натурщица сидела хорошо, но у нее были странные глаза и удивительно изменчивое выражение лица. Соседка сказала мне, что это морфинистка. В другой раз постановка по живописи не состоялась: обманула модель. Прождав довольно долго, Федор Иванович решил поставить мальчика, убиравшего мастерскую. Мальчик симпатичный, но для живописности накинули ему на плечи оранжевую шелковую материю



3. За работой. 1924

и повесили какой-то яркий фон. Получилось цветно, но, как мне казалось, бессмысленно, не соответствовало характеру этого маленького человека. Этюды у всех вышли «так себе». С натурой часто встречались затруднения, но на занятиях по рисунку всегда выручали гипсы, а по живописи заменять живую модель натюрмортом Федор Иванович не считал возможным. В крайнем случае мы делали наброски друг с друга, меняясь каждые пятнадцать минут. Наброски кистью не проводились. Не рекомендовал Федор Иванович и тонированных подкладок под живопись или предварительной проработки формы одним цветом. Он советовал сразу брать цвет в нужную силу и класть его на белый холст. Вопросы фактуры его мало интересовали. Он придавал большое значение технологии, а из нее следует: чем толще красочный слой, тем короче жизнь картины. Значит никаких фокусов с фактурой. Из растворителей предпочиталась очищенная нефть.

В случае появления жухлости надо смазать работу маслом и на другой день снять его излишек промокательной бумагой. Ни в коем случае не покрывать жухлость лаком. Иногда вечерами Федор Иванович читал лекции по технологии живописи. Он рассказывал о своих опытах с масляными красками: что делается с выкрасками, поставленными на солнце, что делается с разными смесями, какие краски можно смешивать между собой, какие нет. Книга Федора Ивановича и его соавторов стоит у меня на полке, и я туда заглядываю *. Иногда наш учитель читал лекции по истории искусств. Он особенно любил кватроченто. Показывая диапозитивы, говорил Федор Иванович неторопливо, спокойно. Он хорошо знал и любил живопись и хотел передать нам свои знания. За это его уважали, ценили и многие сохраняли с ним хорошие отношения и после ухода в художественный институт.

В студии всегда рисовали и писали только с натуры. Работа над картиной, композицией не входила в программу занятий. Федор Иванович говорил о композиции, разбирая фрески Микеланджело или Рафаэля, но никаких заданий своим ученикам не давал. Я всегда любила рисовать «от себя» людей, зверей, иллюстрации ко всему прочитанному. Но это занятие никак не смыкалось с учением в студии, с ее программой и задачами. Вероятно, я сама была в этом разрыве виновата, но не знала, как преодолеть барьер.

У Федора Ивановича были по временам ассистенты. Иван Иванович Захаров отличался необычайно характерным профилем и несколько возвышенной манерой говорить. Его картины регулярно экспонировались на выставках «Московского салона». Назывались они примерно так: «Гамма красного»; изображали обычно рыцаря в доспехах с профилем, напоминающим автора. Размеры голов превосходили натуру. Это был деятельный художник, направление которого, вероятно, определялось увлечениями того времени. Указания Захарова повторяли общую тенденцию студии. Когда Федор Иванович знакомил своего ассистента с группой, он подошел сзади к моему мольберту, постоял немного и тихо сказал: «Вот человек с темпераментом». Другим ассистентом числился Б. А. Такке. Его работы не запомнились мне, пробыл он недолго. Картины самого Федора Ивановича висели у него в квартире. На одной из них по осенней аллее, усыпанной опавшими листьями, идет женщина в большой шляпе и длинном черном платье. Общий тон сумеречный, грустный. Кажется, такое грустное состояние было характерно и для некоторых других его вещей. Рерберг никогда не говорил о своих работах или о своем личном методе. Он всегда ссылался на классиков, на их приемы письма. Летом студия не работала.

В 1917 году занятия в студии продолжались, хотя учащихся стало меньше, находить модели трудно, а вносить плату еще труднее. Зиму 1917—1918 года я ходила в студию только по воскресеньям. В двадцатом году зашла к Федору Ивановичу за справкой о моем пребывании в студии. Он выглядел по-прежнему, был так же приветлив, и все так же его окружали ученики. Он много нам дал. Помимо грамотности и твердых, проверенных занятий он сам был примером любви к своему делу и доброжелательного отношения к сменяющему его поколению.

Первое посещение Третьяковской галереи было ошеломляющим. Кое-где встречались островки вещей, знакомых по репродукциям. Остальное сливалось в неразличимую цветовую массу нового, интересного и по-

* Полное название книги: *В. Н. Гусев, Ф. И. Рерберг, В. Тютюнник.* Живописные краски. Всекохудожник, 1936.



6. **В студии Ф. И. Рерберга
Декабрь. 1915**

давляющего. Походив со мной, отец (он и привел меня в Третьяковскую галерею) сказал: «Теперь смотри сама, я посижу». Через час он нашел меня в зале, где размещались работы французских художников (из собрания С. М. Третьякова) перед громадной картиной, изображавшей, как рыбаки вытаскивают на берег баркас. Потом я узнала, что отцу было интересно, куда я пойду, что выберу. С ним я ходила и в Музей изящных искусств, который московские снобы называли тогда «музеем дурного вкуса», потому что там выставлялись копии. Скоро я освоилась с планом Москвы и начала гулять по музеям и выставкам самостоятельно. Все утверждали, что в связи с войной число выставок сократилось, но можно посмотреть некоторые частные коллекции. Владелец большого собрания французской живописи С. И. Щукин разрешал желающим смотреть принадлежащие ему картины каждое воскресенье с 12 до двух часов. Для этого надо было заранее позвонить по телефону и сослаться на рекомендацию какого-либо известного лица. По рекомендации тетки Е. А. Зерновой меня согласились допустить в особняк. Картины висели на стенах жилых комнат, где оставались на своих местах все предметы быта. Щукину принадлежало богатейшее собрание импрессионистов: Моне, Мане, Дега, Писсарро и других. В столовой находились вещи Гогена, Пикассо — в коридоре. (Впоследствии это собрание было передано частично в Музей изобразительных искусств, частично в Эрмитаж.) Я долго стояла перед пейзажами Моне, они удиви-

тельны и прекрасны. К Пикассо отнеслась неприязненно. Мои вкусы, пожалуй, не изменились до сих пор.

Помню вернисаж выставки «Московский салон», на ней экспонировались и картины моей тети. Выставка в 1917 году не произвела на меня положительного впечатления. Все рыцари, дамы и шуты вызывали внутренний протест: зачем они нам? Выставка «Мира искусства» выделялась мастерством, умением, техникой. Большое впечатление производил плакат Л. О. Пастернака, часто встречавшийся на улицах, — раненый солдат с винтовкой, прислонившийся к стене. Запомнилась мне живопись Н. В. Синезубова необычайностью его приемов.

Смутное время в МГУ

Весной 1917 года я окончила гимназию и получила аттестат, хотя священник, преподававший закон божий — шпик и черносотенец, — требовал моего исключения. Но его власть уже кончилась. Математик советовал мне заняться математикой, физик — физикой. Но я уже три года занималась в студии Рерберга и, конечно, хотела пойти по этой линии, хотя отец настойчиво возражал. «Твои успехи в искусстве хороши, но не блестящи. В науке ты принесешь больше пользы». Я огорчилась, сдалась и понесла документы в Московский университет. До сих пор туда не принимали женщин. Как будет сейчас — неизвестно. Приняли двадцать девушек, сплошь медалисток. Надо было выбирать специальность. Физико-математический факультет — это ясно. Но естественное отделение или математическое? Получился компромисс: в заявлении написала «естественное» и одновременно попросила разрешения слушать лекции и сдавать экзамены на математическом. Я бегом переходила из одной аудитории в другую, слушала все подряд, начиная с определения цветковых растений и кончая теорией детерминантов. Специальностью выбрала физическую химию. Видела студенческий бал, происходивший в Манеже. Был самодеятельный концерт, на котором выделялся высокий краснощекий юрист по фамилии Гаркави. В дальнейшем он забыл юриспруденцию и стал конферансье. Произошли выборы старостата, подобие студенческого самоуправления. Туда попадали главным образом юристы из-за их красноречия. На лекциях по математике я встретилась с Ниной Бари — тоже из гимназии Вяземской. Она оказалась талантливым математиком и уже на первом курсе сделала какое-то открытие в этой области, названное профессором «теоремой Бари». Нам обеим очень нравились лекции Н. Н. Лузина. Он как бы импровизировал, рассказывал то, что ему сейчас пришло в голову.

Нормальная студенческая жизнь продолжалась всего два месяца. Наступил Октябрь. Студенты митинговали, собирались в аудиториях, в актовом зале. Образовывались группы сочувствующих кадетам, меньшевикам, большевикам, эсерам. Были даже монархисты, требовавшие оружия и объединения с юнкерами, стоявшими в Манеже. Появилась группа, требовавшая прежде всего автономии университета. Членов той или иной партии было немного. Немногие высказывались за большевиков. Скоро стало ясно, что студенческая верхушка — старостат — против вооруженного восстания и за учредительное собрание. В это смутное время никаких занятий не было. Группа, называвшая себя сочувствующей меньшевикам, ушла и призывала уйти других. Я толкалась в университете сутки, ночевала на столе в аудитории и утром пошла домой. На улицах стреляли. Через несколько дней, подходя к университету, я увидела толпу студентов на Моховой, а за решеткой во дворе расположились солдаты и красногвардейцы. Шли какие-то переговоры. Выяснилось, что университетские здания заняты войсками и там держат заложников, чтобы предотвратить возможные эксцессы. Студенты требовали показать им заложников, чтобы

убедиться, что те живы и невредимы. Солдаты согласились и привели из главного здания к самой решетке студента-юриста Элиашберга. Вид у него спокойный, как будто ничего особенного не случилось. Шинель внакидку, без фуражки. Он сказал, что с ним обращаются хорошо и вообще пора расходиться. Университет был закрыт ненадолго. В декабре я уже сдавала зачеты, работала в химической лаборатории. Весной сдала все что полагалось, а заодно и остеологию самому Карузину (Петр Иванович преподавал анатомию человека и в университете, и в Школе живописи, ваяния и зодчества). Все, казалось, идет хорошо.

Но осенью 1918 года профессора и преподаватели саботировали. С наступлением холодов нетопленые помещения стали грязными и страшноватыми. Когда я сунулась к очень уважаемому профессору сдать органическую химию, он удивился: «Разве вы не знаете, что сейчас никто не читает лекций и не экзаменует?» Я ответила: «Мой отец и читает, и экзаменует». Узнав, что отец — профессор, он взял мою зачетную книжку и проставил там «ву» (весьма удовлетворительно), не задав ни одного вопроса. Дольше всего теплилась жизнь в лаборатории качественного анализа, и то в каком-то странном плане. Ведущий занятия ассистент расспрашивал меня, вижу ли я сны и какие. Он рекомендовал записывать сны, а потом он их расшифрует. Я удивлялась про себя и возмущалась. Скоро и на этой лаборатории повис большой замок. С грустью отправилась я домой, размышляя, что же теперь делать? Забастовка преподавательского состава не была всеобщей. В Петровской сельскохозяйственной академии, например, занятия продолжались, несмотря на бурную реорганизацию. Мой отец, назначенный временно ректором, делал все, чтобы вуз стал советским по существу. Отец был первым деканом первого рабочего факультета, писал программы, составлял рабочие планы. Он считал, что надо дать возможность получить образование людям, до сих пор его несправедливо лишенным. Отношение других профессоров к рабфаку бывало часто прохладным, а иногда и враждебным. Но скоро эта новая форма образования широко распространилась, и никто больше не удивлялся. Между тем в университете все обстояло по-прежнему. Наведываясь туда, я видела замки, лед и пустоту. В феврале 1919 года я побывала там еще раз и решила, что дольше ждать невозможно. Надо менять ориентацию.

Свободные мастерские и Вхутемас

24 февраля 1919 года я постучала в двери мастерской И. И. Машкова на Мясницкой улице, дом 21. Раньше здесь была Школа живописи, ваяния и зодчества. Теперь — Вторые государственные свободные художественные мастерские. Фамилии преподавателей были знакомы по московским выставкам, но лично я никого не знала. Выбор мастерской объяснялся тем, что я случайно встретила мою одноклассницу по гимназии Вяземской Валю Брумберг. Оказалось, что она и ее сестра Зина и еще две наших бывших гимназистки учатся в мастерской профессора Машкова. Валя рассказывала много интересного, экзаменов для поступления никаких нет, надо просто прийти с этюдником. Я пришла. Сначала со мной разговаривал староста Георгий Иванович Лазарев, сокращенно «ГИ», студент постарше остальных. Его вид показался мне несколько странным: напудренный, накрашенный, в длинной блузе с большим бантом, он явно хотел походить на Пьеро. Но дело свое знал и был опытным живописцем. Зато профессор выглядел совсем по-другому: валенки, высокая барашковая шапка и разлетающийся на ходу синий рабочий халат. Лицо смуглое, глаза черные, узкие, нижняя челюсть немного выступает вперед. Он разговорчив и подвижен. Ему свойственны сильная мимика и жестикуляция. Он долго говорил со мной, главным образом о профессионализме, принял в состав



7. Студия И. И. Машкова
(во втором ряду в центре — И. И. Машков). 1919

мастерской и тут же поставил писать модель. Позировала поэтесса Серпинская в лиловом платье с кружевами и в большой белой кружевной шляпе. Эти кружева и декольте странно противоречили ее возрасту, холоду и кирпичной печке, у которой она пыталась отогреться. Но по цвету красиво, и я несколько дней ее с удовольствием писала. Первый этюд понравился Илье Ивановичу, и он велел его повесить на стену рядом с этюдами других учеников (они тогда назывались «подмастерьями»). Там уже висели натюрморты сестер Брумберг, А. Гончарова, С. Колыбанова и других. Мастерская меня поразила огромностью и высотой. Говорили, что Илья Иванович выбрал эту самую большую мастерскую на Мясницкой потому, что сам когда-то здесь учился. У стен стояли натюрморты. Один громадный, составлен из множества металлических предметов: медных, железных, алюминиевых, чугунных, в том числе был таз для варенья. Говорили, что его писал сам Илья Иванович. Следующий очень большой натюрморт — весь из деревянных вещей, включая точенный из дерева манекен. Задачей обоих натюрмортов было передать фактуру, свойство, характер материала. В других натюрмортах стояли или лежали самые разнообразные предметы: фарфор, фаянс, искусственные фрукты, ткани, часто фигурировало красное полированное дерево. Все это Илья Иванович приносил из своей личной мастерской в Харитоньевском переулке. Часть студентов свободных мастерских раньше учились там.

Во всех мастерских на Мясницкой состав часто менялся. Для поступления нужно было только разрешение руководителя, для ухода не требовалось и этого. Если студент захотел перейти от Машкова, например, к Кончаловскому, надо было получить согласие Петра Петровича — и все. Забирай свои подрамники и уходи. При мне в мастерской Ильи Ивановича было около восьмидесяти студентов. Контингент учащихся сохранялся наполовину дореволюционный. Большинство составляли дочери состоятельных (в прошлом) родителей, окончившие гимназию. Были мальчики и взрослые мужчины самого разного происхождения и образования. На старом фотоснимке (апрель 1919 года) записаны фамилии: И. Пиотровская, Э. Зауэр, И. Зауэр, Полибин, О. Дейнеко, Успенский, С. Колыбанов, Розанова, А. Гончаров, Е. Зернова, В. Арманд, Голубев, Рогозинов, Воронов, В. Брумберг, З. Брумберг. Тут же стоит натурщица Демидкова. Помню, что в то же время учились О. Соколова, А. Понизовский, Ю. Меркулов, С. Адливанкин, Зайков, И. Николаев, З. Сирвинт, Н. Полуэктова, Юргенсон, Логинова, О. Барютина, Кучинская, А. Петрова, В. Мягкова, З. Степанова, Н. Айзенберг, Н. Обручева, Н. Ражин.

Шура Петрова сразу запоминалась своими длинными белокурыми косами. Илья Иванович написал ее портрет на фоне натюрморта. Впоследствии она стала хорошим акварелистом, членом МОСХа. Ваня Николаев был известен тем, что Илья Иванович говорил: «Смотрите! Сын трактирщика, а профиль Аполлона!» Ваня был трудолюбив, тих и, видимо, очень неблагоустроен в жизни. Худой, белесый, веснушчатый, окончивший четыре класса, он зарабатывал тем, что чистил печурки, складывал «буржуйки», делал подрамники. Все мы любили Андрюшу Гончарова, самого младшего в мастерской, талантливого и остроумного. Впоследствии он многого достиг. Варя Арманд, дочь знаменитой Инессы Арманд, обращала на себя внимание колоритом: бело-розовое лицо и золотые волосы. Илья Иванович как-то поставил ее рядом с Сергеем Колыбановым и демонстрировал на них, как отличается цвет лица женщины от цвета лица мужчины. Очевидно, из идейных соображений Варя переселилась из дома в студенческое общежитие на Мясницкой. Впоследствии Варя перешла на текстильный факультет, чтобы «приносить непосредственную пользу людям». В мастерской Машкова она была притягательным центром комсомольской работы. Ольга Соколова сейчас член МОСХа. Сестры Валентина и Зинаида Брумберг, живые, веселые, всегда окруженные друзьями, они старались помочь нуждающимся «подмастерьям» чем только могли. Их живопись отличалась красивым колоритом и декоративностью. Окончив Вхутемас и киностудию, они стали режиссерами мультипликационного кино. Несколько раньше них в мультипликационное кино ушел Юрий Меркулов. Он, так же как и Гончаров, жил некоторое время в личной мастерской у Машкова в Харитоньевском переулке. Зина Сирвинт стала театральным декоратором и осуществила много постановок. Юргенсон помню потому, что Илья Иванович написал ее портрет, большой и пышный. Она сама была пышная, пухлая, богато одетая. Ольга Дейнеко стала заниматься преимущественно графикой. Надежда Полуэктова переключилась на текстильный рисунок, долго и плодотворно трудилась в этой области. Мы теперь часто встречаемся в МОСХе. Ольга Барютина одновременно с живописью занималась музыкой, и, кажется, вторая специальность пересилила. Нина Обручева писала огромные холсты очень яркими красками. Если не ошибаюсь, она окончила факультет живописи и работала по декоративному искусству. Нина Айзенберг писала цветно, декоративно. Илья Иванович очень хвалил ее работы. Она стала членом декоративной секции МОСХа и много выставлялась. Выделялся Сергей Колыбанов, серьезный и думающий художник. Он потом занялся керамикой и уехал из Москвы в Узбекистан. Несколько позже перешел к Машкову от Кончаловского веселый и стойкий Петр Вильямс. Сейчас его имя известно всем, кто интересуется советским искусством. Его

талантливая живопись и великолепный бас привлекали сотоварищей и друзей. Весной 1919 года в мастерской Ильи Ивановича появился Павел Соколов — в будущем Павел Петрович Соколов-Скаля. Он раньше учился у Ильи Ивановича, потом был мобилизован, блуждал по фронтам гражданской войны и теперь вернулся. Он удивлял нас необычной трудоспособностью и быстротой письма.

Натурщица Демидкова (она уже упоминалась в связи со старой фотографией, запечатлевшей мастерскую Машкова) много значила в мастерской Машкова. Полная, рыжая, с розовой кожей; ее обессмертил Кустодиев *. Пока не стало чересчур холодно, она часто позировала у нас. Никакой программы обучения в свободных мастерских не было. Но Илья Иванович однажды объявил нам, что вводится следующая программа по рисунку — с натурщицы Демидковой надо нарисовать серию изображений: 1. Контур силуэта. 2. Силуэт. 3. Только форму тела, т. е. объем. 4. Только светотеневое решение фигуры. 5. Только характер фигуры. 6. Объединить все возможности изображения в синтезирующем рисунке. Илья Иванович долго и подробно объяснял смысл каждого термина. Например, он говорил, что при работе светотенью обычно темное и светлое распределяется в рисунке в зависимости от освещения. А возможно и иное решение, т. е. форму можно передавать, условно утемняя ее к краю, что соответствует заданию № 3. Такое подробное толкование Илья Иванович считал необходимым, потому что, по его мнению, каждый поступающий учиться может первый год лишь «удивляться», но мало что понимать. Он начинает понимать только на второй год. Демидкова позировала для этого задания несколько дней. Делали по два или три небольших рисунка на листе. Так что все задание уместилось на двух листах. Илья Иванович беспокоился, как бы Демидкова не обиделась на наше «выражение характера», и объяснял ей, что она, конечно, совсем не похожа на нарисованную глыбу мяса; она красива и стройна, а неприглядные рисунки студентов получаются из-за того, что дано такое специальное задание. Илья Иванович был доволен результатами, повесил рисунки двух или трех авторов на стене и показывал посетителям свою систему в действии. К сожалению, машковская система окончилась очень скоро. Других натурщиц или натурщиков у нас не было. Рисовать вторично ту же модель, возможно, с тем же результатом не имело смысла. От применения этой системы в рисовании натюрморта Илья Иванович воздержался.

Илья Иванович бранил натурализм, а Сезанна называл «лучшим из лучших». Разумеется, мы стали усердно подражать Сезанну, пытаясь выразить влияние одной формы на другую и глубинное построение. Мы, конечно, с удовольствием ругали натурализм.

Одновременно Илья Иванович обнародовал свою программу обучения живописи. Он поставил натюрморт из белых предметов — склеенные из картона геометрические тела: конус, куб, пирамида, шар, параллелепипед на белом фоне. Надо было написать маслом на холсте натюрморт, пользуясь только возможностями фактуры:

1. Употребляя только белила, один предмет писать гладко — густо, другой — торцуя жесткой кистью, третий — прозрачно-лессировочно и т. д.

2. Тот же белый натюрморт написать двумя красками: белой и черной, смешивая их в разных пропорциях. Цель — выявить форму предмета.

3. Многоцветный натюрморт: писать локальными цветами, не модулируя тональность.

4. Тот же натюрморт написать с помощью светотени.

5. Написать натюрморт в целом, со всеми компонентами и возможностями живописной техники. Для заключительного задания был поставлен

*
«Русская Венера» (1925—1926). Горьковский художественный музей.

огромный яркий натюрморт. Илья Иванович вывесил все образцы заданий. У меня не нашлось ни большого холста, ни лака гераниум, ни кадмия желтого светлого, ни кадмия красного. Заключительный натюрморт мне не удался. Но неожиданно удалось выполнить одно странное задание, придуманное Машковым: написать Демидкову методом пуантилизма. Профессор пошел с нами в музей Щукина, показал нам Синьяка и велел написать обнаженную модель этим приемом. Не помню, как делали другие: я же добросовестно сажала цветные точки, не очень радуясь новому методу. Ведь одно дело — пейзаж и совсем другое — толстая натурщица на фоне пыльной дымчатой драпировки. Но инициатор задания выражал удовольствие и вывесил наши опыты.

Илья Иванович неоднократно ходил с нами в музей Щукина, музей Морозова, в Третьяковскую галерею. Он объяснял, что хорошо, что плохо, заставлял угадывать, который из двух аналогичных холстов лучше. Никаких лекций или теоретических занятий в мастерской не было. Для всех желающих студентов свободных мастерских читали лекции самые разные люди, например, Я. А. Тугендхольд, П. А. Флоренский. Приходили Осип Брик и Лиля Брик, тоже проводили беседы. Василий Каменский читал стихи, его бурно приветствовали. Овациями встречали Маяковского.

Илья Иванович стремился создать мастерскую, подобную мастерским эпохи кватроченто. Он верил, что, восстановив организационно-бытовые формы того времени, он получит те же результаты, то есть наступит еще одно Возрождение. Он много рассказывал о Бенвенуто Челлини и пытался установить у себя те же отношения, какие были у знаменитого скульптора с его учениками. Прежде всего безоговорочное, слепое подчинение воле руководителя, выполнение всех его требований, включая личное обслуживание. Илья Иванович взял к себе в мастерскую на Харитоньевском нескольких подмастерьев. Там они жили, убирали, стряпали, мыли полы. Они рассказывали, что Машков нарочно создавал бытовые трудности, чтобы отучить их от брезгливости и приучить к беспрекословному повиновению. Кроме того, подмастерья терли краски, чистили палитру и мыли кисти мастера. Они должны были помогать в выполнении заказов, если бы таковые подвернулись. В мастерской на Мясницкой Илья Иванович старался установить подобную же иерархию, чтобы младшие по возрасту подчинялись старшим и прислуживали им так же, как старшие подчинялись профессору. Такие установки претили и старшим, и младшим. Вводить отжившие порядки в советское время казалось нелепым. Но мы делали вид, что подчиняемся. Та же идея привела Илью Ивановича к заключению, что ученики-подмастерья должны жить в самой мастерской. Так он нам и сказал: «Живите здесь, незачем уходить домой». Несколько человек переночевали в мастерской, тем дело и кончилось. Спали они прямо на полу, к утру продрогли от холода, есть было нечего. Дома хоть жмых, хоть картофельные очистки, что-то найдется, а тут совсем ничего.

Процесс обучения в мастерской Ильи Ивановича студенты характеризовали словом «обмашковиться». Через это проходили все, одни раньше, другие позже. Одни сознательно, другие бессознательно, считая что иначе писать невозможно. Влияли и окружение, и вера в непогрешимость указаний такого талантливого художника. Писали очень ярко, почти не смешивая красок. Часто применяли черный контур и черные штрихи, почти игнорируя законы светотени. Штриховали обычно поперек формы, сводя штрихи на нет. Это называлось «крутить колбасы». Форму всегда обобщали. Получалось цвéтно и даже выразительно, если писали натюрморт. Если стояла живая модель, результаты оказывались не столь благополучными. О психологии человека не задумывались. Но так писал в то время сам Машков, так работала вся мастерская. У одних, в общем, живопись становилась чуть лучше, у других похуже. Говоря о предельных высотах искусства, Илья Иванович называл постимпрессионистов. Но то, что делали мы, имело

весьма слабое отношение к французам вообще, к Сезанну в частности. Наш преподаватель особенно напирал на чистоту цвета, рекомендовал по возможности не смешивать краски, а класть рядом мазок к мазку, вроде многоцветной мозаики. Исключение делал для очень темного цвета, получаемого смешением жженой кости, краплака и берлинской лазури. У Сезанна, говорил Илья Иванович, есть все, что должно быть в живописи, — цвет и форма. При этом у слушателей невольно возникал вопрос: неужели все остальное — тема, сюжет, композиция, состояние, свет и прочее — неважно или вредно, попадает под понятие литературщины или натурализма. Илья Иванович настаивал на применении разных фактур, приводил в пример голландцев: как они лепили апельсины и лимоны, воспроизводя кистью их бугристую поверхность. Полированное дерево, по его словам, надо писать обязательно лессировками. Можно по цветной подкладке или белому холсту, но непременно прозрачно. Как-то он велел мне счистить кусок написанного стола и переделать его именно таким образом. Конечно, отражательная способность цвета сразу повысилась. Общая мажорность колорита и усиленная выпуклость формы были свойственны всем, кто успел «обмашковиться». Система Машкова явно противоречила тому, чему меня учили почти четыре года в студии Рерберга. Федор Иванович, следуя академическим правилам, требовал анатомических знаний, грамотной композиции листа, выявления формы с помощью светотени. Илья Иванович ни слова не говорил об анатомии, хотя рекомендовал нам не пропускать уроки Карузина. Я не помню случая, чтобы он ставил мужскую модель. Позировали только женщины такого типа, что проследить анатомическое строение было невозможно. Живопись в студии Рерберга строилась на отношениях цветовых и тональных. Разобраться в этих отношениях, найти их гармонию и воспроизвести — задача ясная. Илья Иванович не беспокоился ни об отношениях, ни о планах. Он требовал от живописи общей эмоциональности. Он говорил, что живопись должна идти от «желудка», то есть от непосредственного ощущения, темперамента; чем звонче цвет, тем лучше. Иногда он приводил в пример роспись русских подносов, чайников, вывесок. Она цветиста, выразительна и лаконична. Он любил примитивы и хвалил нам Анри Руссо. Говорил Илья Иванович много и горячо, он подолгу останавливался у мольберта и, начав с разбора учебного этюда, переходил к воспоминаниям. Часто рассказывал о себе; как рос, учился, как ездил за границу, как донской казак стал профессором. За день он успевал поговорить с немногими, но мельком видел все холсты. Приходил он каждый день с утра, иногда в середине дня. Расчетами и наймом натуры ведал староста. Для уборки мастерской и топки печки назначался дежурный. Илья Иванович придавал большое значение профессионализму. Каждый должен знать ремесло с азов: уметь пилить, строгать, выпрямлять гвозди, сделать подрамник, натянуть холст и загрунтовать. Мы всем этим занимались, а кроме того, терли краски. Из мастерской на Харитоньевском доставлялись порошки, мраморная доска, куранты (инструменты для растирания красок) и пустые тюбики из пергамента с деревянной затычкой. Эти тюбики Машков сам изобрел и хотел получить патент на их выпуск государственной фабрикой. По его словам, страна получит громадную экономию, заменив свинцовые тюбики бумажными. Но предложение не осуществилось. Краски мы терли все по очереди. В награду каждый получал по тюбику продукции. Дело было не в том, что Илье Ивановичу не хватало красок, у него их был огромный запас, просто он хотел научить нас и этому ремеслу. Мы добывали краски и прочие материалы кто как мог. В коридоре здания на Мясницкой еще функционировал киоск, которым управлял его владелец — Осип. Никто его не называл иначе. В киоске хранилось все, что нужно художнику. По заказу Осип доставал преподавателям любые краски любой фирмы, Лефрана, Виндзора. Но цены были недоступны почти всем студентам. Изредка на весь месячный заработок я могла купить несколько тюби-



И. И. Машков с учениками перед своим панно «Всевобуч» (в центре — И. И. Машков, справа — С. Колыбанов, слева — стоит А. Гончаров, сидит — Г. Лазарев). 1919

ков. Поэтому подрамники у нас были самодеятельные, холсты мы отстирывали и натягивали заново, сшивая иногда по пять-шесть кусков.

Я жила на Соломенной Сторожке, то есть в восьми километрах от центра. Идя через центр в Свободные мастерские, я долго смотрела на нечто вроде панно, нарисованное на высоком длинном деревянном заборе, ограждавшем строительную площадку будущего Центрального телеграфа на Тверской улице. Стройка замерла надолго, но забор стоял, и создавалось впечатление, что по нему шагают красные воины в буденовках, с винтовками и знаменами. Насколько я помню, изображение контурное, внутри черного контура заливки красным. Красноармейцы идут рядами. Первые два человека написаны заливкой, далее контуром. Применены сдвиги, характерные для левого искусства, завоевывавшего улицы и площади Москвы.

Сразу после поступления в мастерские я услышала, что Илья Иванович работает в своей личной резиденции над грандиозным панно, заказанным к Первому мая, дню парада Всевобуча. Большой и точный эскиз сделал сам маэстро. Эскиз утвержден, и теперь к его исполнению привлечена целая бригада: староста Г. И. Лазарев, Андрей Гончаров, Ваня Николаев, Сергей Колыбанов и Шиканов. Когда работа была закончена, Илья Иванович пригласил всех своих студентов прийти посмотреть панно. Оно произвело сильное впечатление объемностью и колоритом. Фигуры живых исполнителей, стоявших перед панно, казались менее конкретными и выпуклыми, чем написанное зубчатое колесо. Посередине холста изображен стол с натюрмортом из цветов, хлеба и посуды. Слева фигура рабочего с винтовкой в руках и с лицом Ильи Ивановича. Спереди на рабочем надета

баранья шкура. Автор объяснил, что так обычно одеваются кузнецы, чтобы предохранить себя от ожогов. Справа от стола крестьянин с бородой, с ремешком на голове, в красной рубахе. Перед столом девочка с громадной головой и старым лицом. Живописный центр образован белой скатертью, оранжевым букетом и красной рубахой крестьянина. Употреблены очень яркие краски и поверх них — черный контур и черная штриховка. На дальнем плане виден полигон с фигурами, стреляющими в мишени с разных позиций. Еще выше — кусок городского пейзажа. Это многоплановая, очень объемная картина. Никаких уплощений. Красивая своеобразная вещь, написанная почерком мастерской Машкова. Размер ее мне трудно назвать. Во всяком случае она стояла в распор в очень большой двухсветной мастерской с хорами. Солидный подрамник с множеством крестовин был надежно укреплен. Тут же стояли стремянки разной высоты. Мы долго разглядывали картину, а Илья Иванович объяснял что и как. (В этот раз, а может быть, в другой, он подарил нам каждому по своему рисунку. Точнее, он положил пачку набросков углем с обнаженной модели и сказал: «Берите». Мы мигом расхватали пачку. К сожалению, уголь не был зафиксирован, и рисунок нашего профессора осыпался.) Товарищи рассказывали, что сам Илья Иванович только «прошелся по головам». В основном писали ученики — истово, с большим старанием. Переводили точно с эскиза. Работали, конечно, масляными красками. Запасы их Машков сделал в Париже. Продав там впервые несколько своих работ, он купил столько красок, «чтобы хватило на всю жизнь». Те, кто работал с Ильей Ивановичем, были польщены его выбором и пристрастно считали панно-картину новым словом в развитии советского искусства. Панно украшало Красную площадь Первого мая 1919 года.

Энергия Ильи Ивановича вызвала к жизни мероприятие под девизом «В здоровом теле здоровый дух». Профессор объявил, что все студенты обязаны заниматься физкультурой здесь же, в мастерской, после живописи. К указанному дню все обязаны обзавестись соответствующей одеждой. В составе мастерской числилась Ольга Соколова, которая раньше специализировалась по пластической гимнастике. После долгого отсутствия (из-за тифа) она явилась в мастерскую коротко остриженная, еще не вполне оправившаяся. Тем не менее Машков предложил ей приступить к руководству занятиями по физкультуре. В назначенный вечер мольберты сдвинули к стенам, а из холстов устроили две выгородки. За одной переодевались парни, за другой — девушки. (Заниматься гимнастикой в обычной одежде было запрещено. Поэтому я соорудила себе короткие шаровары, сшитые с блузкой, которые дома вызвали возмущение. Родители говорили: «Ты поступила учиться, а не бегать полуголой на потеху вашему руководителю».) На первых занятиях Илья Иванович, тоже в трусах, прыгал вместе с нами. Но впоследствии он сидел на скамейке и созерцал. Занятия продолжались, насколько я помню, два-три месяца, до летних каникул. На следующий год они не возобновились. В других мастерских ничего похожего не устраивалось.

В следующем учебном году мастерская пополнилась. Пришли Ольга Зайцева и Миша Ещенко — актер детского театра. Он колебался между двумя специальностями и в конце концов стал художником, хотя работал по совместительству и в театре. Зима 1919—1920 года была в Москве самой тяжелой. Голодали все, в том числе и мы. Мерзли все, и мы тоже. Водопровод и канализация не действовали. Для заготовки топлива (в мастерских стояли самодельные печки) Вхутемас получил делянку в Сокольниках. Мы сами валили деревья, распиливали их и везли на себе в санках на Мясницкую. Но мы продолжали мечтать о расцвете революционного искусства. А Илья Иванович продолжал мечтать о том, чтобы учащиеся не только назывались подмастерьями, но и выполняли реальные заказы под его руководством. Все студенты получили указания искать за-

казы. Мои поиски заработка для мастерской оказались напрасными. Научные учреждения, с которыми я давно имела дело, заказывали таблицы, диаграммы, иногда рисунки, требующие тщательного исполнения, чистоты и натуралистической точности. Принесла таблицы в мастерскую, но Илья Иванович это дело не одобрил: во-первых, платят мало, во-вторых чертежи сушат душу и руку. К тому же немыслимо сохранить стерильную чистоту таблицы в живописной мастерской. Иные студенты подрабатывали, прочищая трубы в буржуйках, другие расписывали табакерки: «чем фривольнее, тем лучше»; кое-кто разгружал вагоны. Все это не годилось для коллективного творчества в мастерской. Я помню только один случай, когда студентка Логинова нашла действительно интересный заказ. Надо было написать несколько панно для Крутицких казарм. Вечером, после занятий, Илья Иванович обратился к нам с обстоятельной речью. Он призвал всех студентов участвовать в конкурсе на эскизы панно. Срок дал неделю, продиктовал размеры (помнится, еще в аршинах и вершках). Чередовались длинные и узкие панно, высотой около двух метров. Но не было никаких сведений о размерах помещения или о числе окон, дверей и т. д. Надо было скомпоновать изображения в прямоугольниках, которые в целом составляли бы фриз, а как они лягут на стене — это уже не наша печаль. Тема любая, о военной специфике заказчик умолчал. Масштаб и материал эскиза любой, но выполнение будет маслом по холсту. Через неделю Илья Иванович в присутствии всех студентов рассматривал принесенное. Он выбрал мои фризовые эскизы (обнаженные юноши несут громадных размеров виноград, яблоки, тыквы, груши). Илья Иванович сказал, что знает картины, где несут плоды и фрукты, но впервые видит такие масштабы. Это показалось ему занятным. Большинство студентов не принесли ничего, ссылаясь на плохие условия для работы дома. Это была правда. Одно воскресенье и шесть вечеров при коптилке, которую двигаешь по самому рисунку, когда руки и ноги коченеют, — много не наработаешь.

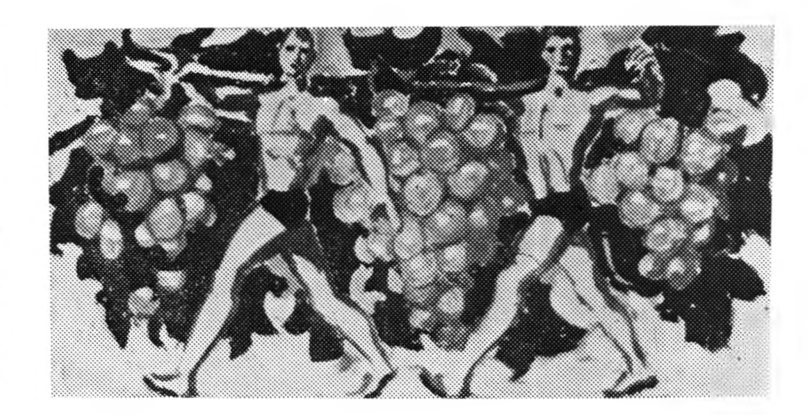
Мои эскизы, сделанные акварелью и гуашью, я потом расчертила на клетки. Этот простейший способ увеличения оказался многим не знаком. Илья Иванович распределил работу между студентами. Сначала мы возились с подрамниками, натягивали холсты и грунтовали их с утра вместо писания натюрморта. Если выдавался свободный промежуток, пока сохла очередная прокладка грунта, можно было постоять у мольберта, но живопись урывками малорезультативна. Недели три мы занимались только панно. Илья Иванович назначил кому что писать. На узкие панно он определил по одному человеку, на широкие — по два. По клеткам углем перевели рисунок на холст, обвели его разведенной масляной краской. Кажется, нам выдали какое-то количество тюбиков из запасов нашего руководителя. Кроме выполнения панно на меня было возложено общее руководство, но из последнего ничего не вышло: я могла объяснить, как управляться с клетками и масштабом, но руководить не умела. Да и в присутствии мастера это выглядело бы смешно. Сам он к панно не притрагивался, ограничивался краткими, но убийственными сентенциями, например: «Кто изгадил это панно?»

Илья Иванович велел нам по очереди позировать друг другу. Мне приказано было рисовать Юрия Меркулова для проработки фигуры юноши с виноградом. Андрей Гончаров, не пользуясь моделью, написал панно со сливами в один день. Валя и Зина Брумберг довольно быстро управились с декоративным панно, тоже не прибегая к натуре. Обнаружилась непонятная вещь: от рисования с натуры панно в целом не всегда становилось лучше, иногда даже хуже. Терялись первоначальная пластичность фигур и орнаментальная обобщенность. Получался просто натурщик. Мы не знали, как обращаться с натурным рисунком, что из него нужно взять. В общем, натюрмортная часть панно вышла лучше фигурной. С колоритом все было благополучно — тут Илья Иванович не дремал.

Заказчик принял панно, их увезли, а взамен нам доставили конину. Часть ее тут же сварили и устроили пир. Остальное разрубили на куски и раздали трудившимся. Как выглядели панно на месте, не видела. Польза этого заказа для студентов несомненна. Опыт полусамостоятельной работы в монументально-декоративной области познакомил нас с ее задачами и дал нам возможность взяться впоследствии за самостоятельные вещи аналогичного типа, например, на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года.

9—10. Эскиз панно для Крутицких казарм. 1920





Главным недостатком фриза, как я вижу сейчас, была полная оторванность темы от Красной Армии, от современности. Некоторым оправданием может служить то, что в условиях голода и холода невольно человек начинает думать: как хорошо, если так тепло, что не нужна одежда! Как хорошо, если яблоки и помидоры растут вот такого размера!

На Театральной площади зимой сидели закутанные фигуры, торговавшие пшенной кашей, одно блюдечко — сколько-то миллионов. Студенты наведывались туда, чтобы проглотить микроскопическую порцию невероятно вкусной каши. В честь нее Юрий Меркулов предложил назвать наше будущее художественное объединение «Пшенной кашей». Никаких реальных дел это общество не осуществило.

Ближе к весне на той же Театральной площади мы с Валей Брумберг соображали, как поинтереснее оформить это место, чтобы принять участие в конкурсе на украшение Красной площади и Театральной к Первому мая. Наши с Валей проекты были очень смелыми. Мы собирались протянуть красные стяги от Аполлона на крыше Большого театра через всю площадь, но дальше чернового рисунка дело не пошло. Весной мы с интересом рассматривали, что произошло с Театральной площадью: к празднику все деревья, тогда еще маленькие, были обернуты в голубую марлю. Получился голубой пейзаж. Мне понравилось.

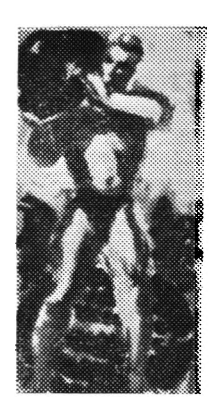
Материальные и бытовые трудности были у всех. Но мы старались держаться. Конечно, придя в мастерскую после восьмикилометрового пешего перехода, хочешь спать. Мокрые ноги в худых валенках мерзнут, с трудом оттираешь побелевшие пальцы. Но отогреешься у печки, обсохнешь и хорошо, даже весело. Встречается мне на Мясницкой Миша Ещенко и в знак приветствия идет колесом по мостовой. Значит ему тоже весело.

На Новый год Илья Иванович устроил в мастерской праздник на всю ночь с играми и танцами. Были и беседы о живописи.

Вскоре в Политехническом музее состоялся вечер Владимира Маяковского. На сцене стояла елка, украшенная картонными шишками

в виде кукишей. Маяковский читал стихи, срывал шишки и бросал их в аудиторию. Поэзию Маяковского мы ставили на первое место в современной литературе, знали его стихи наизусть и часто их декламировали.

Осенью 1920 года мастерская Машкова начала занятия внешне благополучно. Но внутри нее бурлили страсти. Конечно, Илья Иванович очень талантлив и много времени уделяет нам, мы ему благодарны. Но он не может научить нас писать картины, потому что сам (так нам казалось) этого не умеет. Он великолепно пишет натюрморты, но люди у него не получа-





ются. Машковские портреты, этюды пионеров, привезенные из Крыма, мы безоговорочно осудили, конечно, про себя. Мы все не умели работать над картиной, подразумевая под картиной что-то новое, интересное, содержательное. В театре, в поэзии, в кино создается новое искусство, революционное по содержанию и форме. Мы же пишем натюрморты, в то время как обязаны воспевать деяния победившего народа. Последний год живая модель почти не ставилась из-за холода. Мы учились передавать блеск металла, оттенки красного дерева, матовую поверхность фарфора. Разве это путь в искусстве? Иногда, очень редко, мы пишем портрет, но из десятка портретов нельзя сделать тематическую композицию. Мы хотим, чтобы наша живопись соответствовала призывам Маяковского, а сами уходим чуть ли не в шестнадцатый век. Как искать тему, сюжет, как их разрабатывать, как выучиться рисовать без натуры, как создать стиль, отвечающий нашему времени? Мы твердо верили, что приемы, годившиеся в девятнадцатом веке, не могут выражать нашу эпоху. Надо искать новые. Работа в мастерской не помогала в этом. Машков считался в начале пути бунтарским, революционным художником. Мы от него многого ждали. Теперь наступил кризис. Он обнаружился не сразу, и поводом послужили побочные обстоятельства. Еще прошлой весной в мастерскую пришла Маруся Тяпкина, рыжая красавица тициановского колорита, к тому же умница. Ее сестра играла в театре Революции на первых ролях. Теперь театральные интересы захватили всю мастерскую. Мы ходили скопом к Мейерхольду, с билетами и без, на все постановки. Ходили на диспуты, слушали Есенина, Шершеневича и Мариенгофа; Маруся всюду была окружена вниманием. Илья Иванович попросил ее позировать для портрета в беличьей шубке на территории его личной мастерской. Маруся согласилась, потом отказалась и сообщила нам, что покидает навсегда мастерскую Машкова. Одновременно с ней ушли Вильямс, Валя и Зина Брумберг, Ольга Соколова и я — всего человек десять. Все мы перекочевали в Первые свободные мастерские на Рождественке к А. В. Шевченко.

Про Александра Васильевича Шевченко говорили, что он образованный человек, знает секреты настоящей живописи и, конечно, научит нас писать картины. Нас встретил невысокий худощавый человек в военной форме, с очень смуглым лицом. Александр Васильевич принял пополнение сдержанно, но препятствий не чинил. Его мастерская меньше, чем у Ильи Ивановича, и гораздо хуже обставлена. В ней помещалось человек тридцать, максимум сорок. Натюрморты, стоявшие вдоль стен, были меньше размером, глуше по цвету и состояли из очень непрезентабельных предметов: пустые бутылки, обрывки тканей, муляжные фрукты, подкрашенные масляной краской. Никакого красного дерева, меди или фарфора, которыми щедро снабжал мастерскую Илья Иванович, тут не было. Только казенные мольберты, табуретки, подиумы и остатки каких-то сломанных предметов. Ткани — из запасов бывшего Строгановского училища — приходили в негодность или просто исчезали. Сам Александр Васильевич производил впечатление человека интеллигентного, вежливого, сдержанного, всегда сохранявшего дистанцию между собой и учениками. Он не кричал, не размахивал руками, не рассказывал о себе, но и нами интересовался гораздо меньше, чем наш прежний темпераментный, настойчивый и шумный руководитель. Александр Васильевич никогда не приглашал нас к себе и не показывал своих работ. Он приходил обычно к вечеру, так как утром работал дома. Бывал раза три в неделю, ставил учебную постановку, просматривал сделанное и уходил. Иногда рассказывал о Париже и о Карьере, у которого учился; говорил о важности общего колорита и общей тональности, о значении валеров. Наших холстов не трогал своей кистью, ограничивался словесными указаниями. Если его долго не было, мы комбинировали натюрморты сами, но модель всегда ставил он.

В киоске Вхутемаса я приобрела любопытную книжку, называющуюся: «Александр Шевченко. Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов. Москва, 1913 г. Изд. А. Шевченко». В этой книжке, напечатанной литографским способом, автор разбирает основные положения кубизма и считает, что эти положения были свойственны хорошей живописи во все времена начиная с египетского и вавилонского искусства; наиболее четко это выражено в искусстве византийском. В девятнадцатом веке они только были собраны воедино.

Свойства или принципы кубизма, по Шевченко, следующие: 1) показать одновременно предмет с разных точек зрения, что придает ему особую наглядность и выразительность; 2) в картине применяется несколько горизонтов, что несомненно обогащает ее; 3) изображаемую форму кубизм позволяет гранить, отбрасывая детали, что упрощает ее и выявляет общий характер формы; 4) кубизм разрешает поворачивать, сдвигать плоскости, что дает возможность показать форму в движении; 5) кубизм «освобождает живопись от постоянного гнета линейной перспективы», подчиняя ее требованиям композиции. Цвет в кубизме находится во власти художника. Видимый предметный цвет часто меняется, зависит от рефлексов, от освещения, преображающих цветовую характеристику предметов. «Таким образом, выдвигается принцип<...> для выявления их духовной сущности».

Все эти положения автор иллюстрирует перерисовками на литографский камень работ современных художников: М. Ларионова, В. Барта, И. Скуйе, А. Шевченко, а также детскими рисунками. Автор утверждает, что принципы кубизма были известны и в древней Помпее, но забыты, поэтому их пришлось открывать заново.

«Вдумайтесь в слово искусство. Искусство, то есть неправда, ложь, но ложь гениальная, этим оно и прекрасно, что заставляет нас видеть жизнь не такой, какая она на самом деле».

Этот манифест был написан девять лет тому назад; я никогда не спрашивала Александра Васильевича, насколько он соответствует его взглядам сейчас. Очевидно, в какой-то степени соответствовал. Но, про-

сматривая наши этюды, он никогда не требовал каких-то сдвигов, искажений формы или нарушений перспективы.

Однажды Шевченко, очевидно, заработался и пришел в мастерскую, когда многие студенты уже ушли, модель тоже, а я еще вытирала кисти. Александр Васильевич просмотрел стоявшие на мольбертах холсты, указал на один и спросил: «Чей этюд?» Этюд был моим. «Здорово, очень здорово!» До сих пор он хвалил меня умеренно. На этот раз мне досталось по жребию самое крайнее место, почти против света. Обнаженная натурщица смотрелась темным силуэтом со светлым контуром. Я изо всех сил боролась с неудобствами места, вернее, с непривычными тональными отношениями, была близка к отчаянию и никак не ожидала похвалы.

Мы писали обнаженную модель, а если ее не было — натюрморты. Натурщица в то время была одна Осипович на все мастерские. Это была знаменитая «Женщина с воблой», кажется, так называлась вещь А. Лентулова. Когда-то она позировала Коненкову для его прекрасных обнаженных фигур и для персидской княжны. Она осталась верна своей профессии и позировала при любой температуре, а в перерывах ходила, накинув на плечи меховой палантин. Ее старались переманить из одной мастерской в другую, иногда это удавалось, но в общем она соблюдала очередь.

В мастерскую Шевченко почти одновременно поступили два приезжих новичка: Порфирий Крылов и Григорий Шегаль. Крылов всем понравился сразу и работами, и характером, а Шегаль казался неподходящим для студенческого возраста. Удивляло, что солидный женатый лысоватый преподаватель захотел пойти учиться. Удивляло также, что и Крылов, и Шегаль писали просто, без всяких сдвигов и деформаций. Это выглядело странным на общем фоне.

В начале 1921 года на основании декрета Совнаркома о создании Вхутемаса свободные мастерские были реорганизованы; на их базе и возник Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские. Вводились пятилетняя курсовая система обучения, экзамены и защита дипломных работ. Поэтому студенческую «наличность» распределили сообразно тому, кто сколько времени где-нибудь учился. У меня было два года пребывания в свободных мастерских и три года студии Рерберга. Поэтому я оказалась на пятом курсе, а все необходимые экзамены мне зачли автоматически. Но весной вдруг узнаю, что должна выйти на диплом. Александр Васильевич был деканом факультета живописи. Он разъяснил мне, что если я хочу остаться студенткой Вхутемаса, есть простой способ: подать заявление с просьбой оставить меня на второй год. Так я и поступила и то же самое проделала весной следующего, 1922 года. Таким образом, я два с половиной года пробыла на пятом курсе.

В 1921 году я возобновила занятия в университете. Лекции не слушала, но лаборатории были открыты допоздна, и я ходила утром во Вхутемас, а вечером в «химичку», где сдавала зачеты, а иногда и экзамены. Университет я так и не кончила, хотя прошла значительную часть того, что требовалось по специальности «физическая химия». У меня начался туберкулез легких, учиться одновременно в двух вузах стало невозможно. Пришлось проститься с университетом.

После реформы некоторые студенты перешли с живописного на другие факультеты. Андрей Гончаров — на графический, к Владимиру Андреевичу Фаворскому. Глава московских ксилографов пользовался громадным уважением в студенческой среде и оказывал сильное и безоговорочное влияние на своих студентов. Вследствие этого бытовало выражение: «Фаворята фаворуют». Варя Арманд и Надежда Полуэктова пошли на текстильный факультет, кое-кто на деревообделочный.

Жизнь во Вхутемасе была насыщена разнообразными событиями, например, Сергей Сенькин организовал клуб имени Сезанна. Часто стави-

ли спектакли, где главными авторами и изобретателями были А. Гончаров, П. Вильямс и С. Образцов. Процветала комедия дель арте. По образцу Гольдони сочиняли злободневные пьесы. Фигурировал делла Равделла — ректор Вхутемаса Равдель. Он восклицал: «...Немедленно, или я за Казиаткой послать прикажу!» А хор вопил изо всех сил: «за Казиаткой!!!» Казиатка был рыжебородый комендант здания, единственная реальная власть во Вхутемасе.

Татлин сооружал тут же свою летательную машину, и мы ее обозревали с громадным интересом. Здесь же скульптор готовит необычный диплом со стремительными фигурами рабочих. Мы идем туда и видим на цоколе высокую отметку государственной комиссии.

Никритин написал в своей персональной чердачной мастерской нечто огромное и очень левое — будущий диплом. Автор охотно объясняет, мы внимательно слушаем.

Интересно, конечно, и в литографской мастерской. Там моя приятельница готовит большой лист на тему «от амебы до человека».

Бывал у нас Феликс Кон, и Образцов показывал ему со сцены очень симпатичную и похожую на него куклу, которая говорила: «Старая колыбельная песня усыпляла сознание ребенка. Современная колыбельная песня должна его будить!»

В ходу были экспромты, стихи, куплеты своего сочинения, например, Андрей Гончаров о Вильямсе: «Обойдите вокруг — подивитесь утконосию, называется Петя, может замечательно пети».

Появлению у нас известного деятеля Баранова-Россинэ посвящены строфы на мотив яблочка: «Россинэ-Баранов вздумал развивать культуру глаз и для этого приехал из Парижа во Вхутемас». Пели такие частушки: «Эх, яблочко, вид комический, выход есть один — на графический». Или: «Эх, яблочко, куда котишься, во Вхутемас попадешь — не воротишься».

Было много собраний. На них часто фигурировал как оратор-активист или председательствовал Порфирий Лямин — в тельняшке, с чубом, с перекошенным от шрама лицом. Иногда председательствовал Сергей Сенькин, идеолог плаката. Событием считалась выдача чего-нибудь по карточкам. Мы редко получали нечто съедобное, например воблу, чаще махорку и спички.

Вне стен Вхутемаса жизнь понемногу налаживалась, и это отражалось на состоянии мастерских. Заработал водопровод, пустили электроток, пошли трамваи. И появились новые натурщицы, молодые, миловидные, но Осипович стойко держалась, не покидая свой пост.

Занятия по рисунку проходили в отдельной мастерской. Однажды там появился новый молодой преподаватель Сергей Васильевич Герасимов. Он говорил о «живописном рисунке», то есть о том, что рисунок должен быть не только подсобным материалом для живописи. Рисунок сам может иметь живописные качества, например, тональную гармоничность. Это было ново.

Мне хорошо запомнился первый урок у знаменитого рисовальщика Дмитрия Анфимовича Щербиновского. Задание — нарисовать стоящую на полу табуретку — я выполнила добросовестно, но оказалось все не так. Надо было принять во внимание ракурс сверху вниз и поставить еще одну точку схода внизу, вне пределов рисунка. Не все преподаватели перспективы или начертательной геометрии согласны с таким положением, они считают его противоречащим правилам линейной перспективы. Но я убеждена, что прав Щербиновский, и всегда применяла это его указание. Ведь никто не спорит о закономерности такого построения в плафонной живописи, только там ставят точку схода не внизу, а вверху. Анатомию человека читал Петр Иванович Карузин, которому я уже сдала этот предмет в университете.

Колебания, метания, поиски нового учителя начались в мастерской Шевченко почти так же, как до этого у Машкова. Нам не в чем было упрекнуть Александра Васильевича. Но... может быть, есть во Вхутемасе еще кто-то поинтереснее, кого мы не видели и не слышали? Узнали, что открылась новая персональная мастерская художника Антуана Певзнера, только что приехавшего из Парижа. Говорили, что он кубист и учит этой «специальности». Первой пошла на разведку самая предприимчивая из нас — Валя Брумберг. Она рассказала, что получила несколько дельных

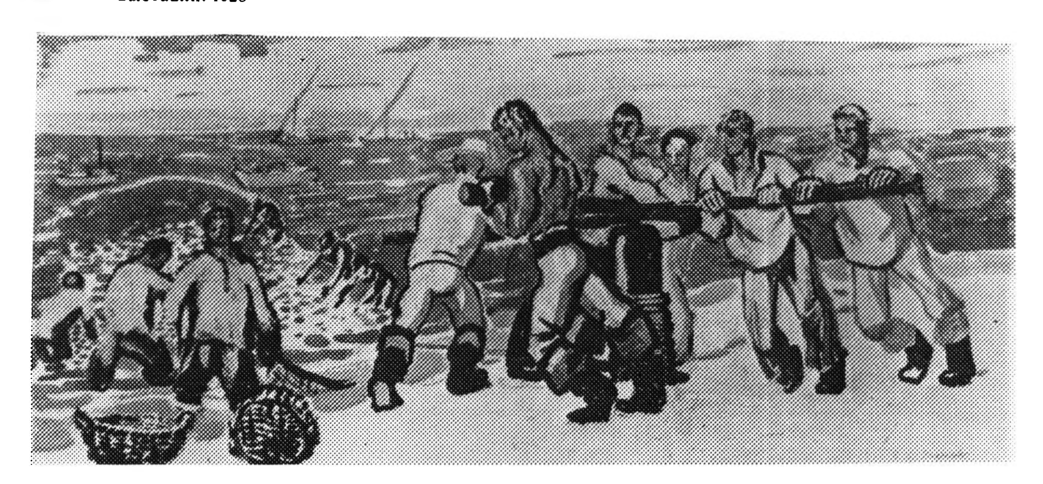
11. Рыболовство на Каспии. Эскиз панно для Всероссийской сельскохозяйственной выставки. 1923



советов и кристалл, на основании которого она напишет кубистическую картину. Пошла и я. Получила в руки камешек неправильной формы, состоящий из нескольких минералов и рекомендацию, как, изобразив кристаллические грани под разными углами, получить кубистическую композицию. Заниматься этой кухней в мастерской Шевченко было неудобно, пришлось приготовить холст дома. Села писать, и мне стало так скучно, что я еле вела этюд. В конце концов к Певзнеру никто не перешел. Но сомнения остались, и в поисках нового пути около десяти человек, в том числе и я, перешли от Шевченко к Штеренбергу. Давид Петрович приехал из Франции, был знаком со многими из дореволюционной эмиграции. Он хорошо представлял себе, со своей точки зрения, пути в области нового искусства. Студентам он мог предложить свой организаторский опыт в создании художественного общества, что он и выполнил. Первоначально он рассказывал о Франции, маршанах и коммерческой стороне живописи, потом читал нам вслух «Конармию» Бабеля. Помню его указание о том, что не надо оставлять просветов между мазками, иначе придется то же место прописывать вторично. Замечание справедливое, хотя не все художники придерживаются этого правила. Поразил меня и другой совет Давида Петровича: для того чтобы выйти в люди, надо избрать себе достойный объект для подражания и следовать ему в своем творчестве. Мне он сказал: «Вам подойдет Дюфи». Я была потрясена тем, что вместо поисков революционного искусства мне рекомендуют подражание модному образцу. Не возражая вслух против Дюфи, я написала заявление о выходе на диплом. В мастерской Штеренберга я пробыла всего три месяца, и мне было приятно узнать, что Шевченко продолжал считать меня своей ученицей. Через год он повесил мои дипломные работы в своей мастерской. Я слышала, как он говорил о них в положительном смысле. Для диплома на моем курсе были заданы две темы: «Труд» и «Двойной портрет». Руководитель диплома не назначался. Каждый работал, где и как кто мог, но через год обязан был представить результаты.

В ту весну, когда я вышла на диплом, т. е. в 1923 году, мне посчастливилось принять участие в росписях для первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки на территории теперешнего парка культуры и отдыха им. Горького. Там я встретила других студентов, оформляющих выставку. Запомнилась красивая в цвете роспись Владимира Васильева на фасаде павильона «Мороженое». В другом павильоне работал Юрий Пименов, в третьем — график Евгений Тейс. Павильон «Главрыба» стоял уже вчерне готовый, и, получив заказ, я отправилась смотреть архитек-

12. Рыболовство на Каспии. Эскиз панно для Всероссийской сельскохозяйственной выставки. 1923



туру. Она оказалась простой, экономной. Места для панно внутри здания были высоко расположены на простенках от края до края. Размер каждого примерно 1,5×3 м. Тема одного — «Рыболовство на Черном море», другого — «Рыболовство на Каспии». Сюжеты мне знакомые. Эскизы, сделанные гуашью, тушью и клеевой краской по картону, заказчик сразу утвердил, и я принялась за подготовительные картоны в натуральную величину. Подрамники получила на территории выставки и несла их пешком до Соломенной Сторожки, то есть километров десять. Натурщиков ставила, стараясь подыскать подходящий типаж. Работала над цветом и рисунком одновременно. Картон перевела на холст. Здесь писала масляной краской со скипидаром, чтобы не было блеска. Писала сразу, почти не переделывая. Я очень любила море и морскую романтику, поэтому стремилась сделать нечто красивое и поэтичное, отнюдь не наглядное пособие. В удлиненном формате люди и лодка хорошо укладывались. Стены павильона нейтрального цвета не мешали выбору гаммы. Для Каспийского панно основным цветовым пятном были желтые проолифленные куртки рыбаков, которые я видела в Астрахани. На фоне синего Каспия они выглядели очень живописно. Работала с громадным удовольствием. Подрамник в комнате еле умещался, пришлось для отхода выносить его в сад, чтобы смотреть с очень большого расстояния. Законченные панно понравились заказчику, их перевезли из Соломенной Сторожки в павильон, укрепили на стенах, а мне неожиданно предложили заняться диорамой.

Произошло «чепе». Диорама была уже давно заказана, по-видимому, не художнику. Тема ее «Рыболовецкий пункт на Кандалакше». До открытия павильона оставалось около двух недель, когда человек, которому была заказана диорама, принес написанный им холст, пригодный лишь на то, чтобы закрыть им квадратный метр стены, а стена была высотой более трех метров.

Я согласилась взяться за диораму, потому что бывала на Мурмане и зимой и летом. Теперь я раздобыла фото северных промысловых судов и пристаней. Решила написать большое море, еще больше неба, а на первом плане дать кусок берега, как бы вход в бухту, в глубине которой находится рыболовецкий пункт с пристанью и судами, как это обычно бывает. Поставила стремянку на настил и стала писать небо широкими кистями клеевой краской, сгущая облака в угловой части, чтобы грани стен исчезли среди крупных кучевых масс. Холст, принесенный человеком, прибила

13. Мотор. 1924

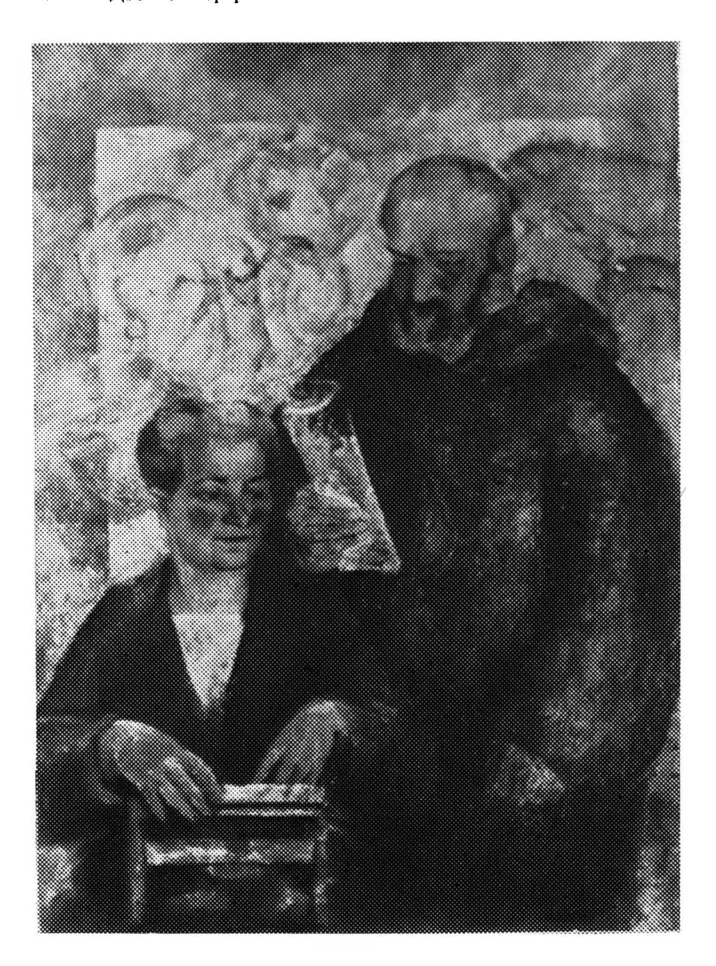


к центральной стене и прописала его, вводя в общий колорит и стирая границу между холстом и стеной. Для этого воздвигла небольшую гору, и среди ее неровностей граница холста пропала. Море писала с особым удовольствием, следя за рисунком волн с белыми гребешками, чтобы они кудрявились красивым узором. Горизонт установила чуть выше пересечения вертикальной стены с наклонным настилом, чтобы прибрежные скалы вдали перебили следы плотницкой работы. Для переднего предметного плана набрала по территории выставки булыжников, разложила их так, чтобы они уходили вниз, якобы в воду. Покрытые даммарным лаком, они заблестели как мокрые среди пены, набрызганной белилами (ножом с зубной щетки). Заказчик был в восторге. Диораму сфотографировали и поместили репродукцию в книге, описывающей первую Всероссийскую сельскохозяйственную выставку.

У меня сохранились картоны двух панно из павильона «Рыболовство». Когда группа студентов мастерской Шевченко организовала осенью 1923 года выставку в Музее изящных искусств, я дала на нее эти картины.

Предварительно поработала над ними, отчасти для реставрации, отчасти для души. Кроме них, дала два пейзажа и композицию «Мотор». Выставка называлась «Первая выставка станковых художников. Живопись, скульптура, графика». Участвовали девятнадцать студентов-вхутемасовцев *. Каждый из них, кроме Михаила Ромма, сделал для каталога автопортрет, вырезанный на линолеуме. Выставку организовал главным образом студент Валерий Каптерев. Благодаря его энергии и связям было осуществлено и печатание иллюстрированного каталога. Предполагалось, что это — «первая ласточка» нового художественного объединения, но оно распалось. Хотя большинство участников были студенты мастерской Шевченко, намерения и пути оказались чересчур разными.

14. Двойной портрет. 1924



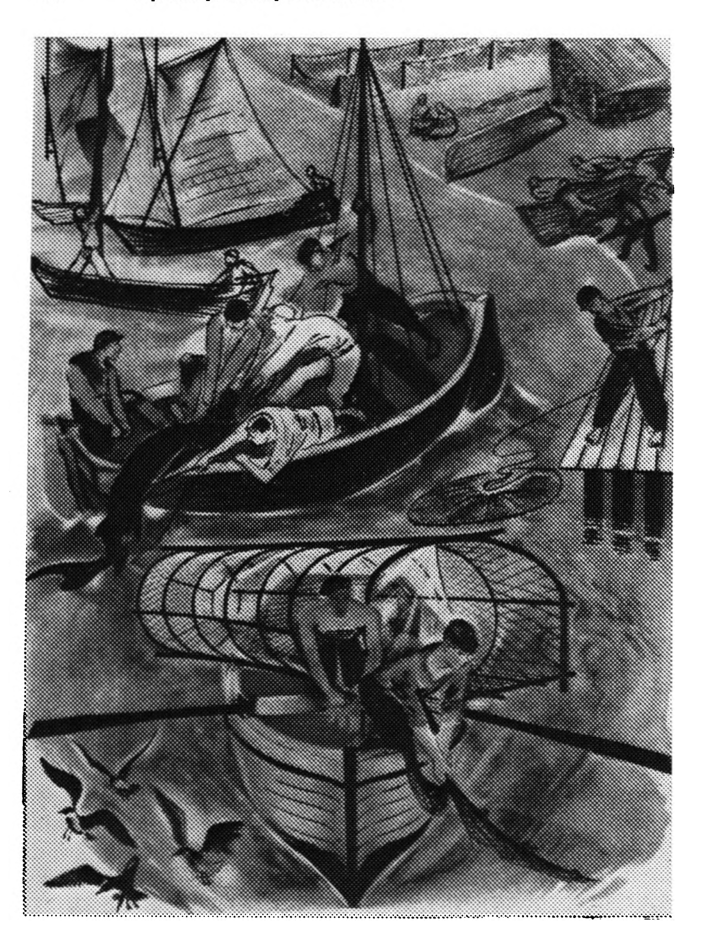
Мой будущий диплом состоял из двух работ. Композиция «Труд» изображала юношу (моего мужа, Л. М. Миндера) за верстаком. Веселили светлые стружки, игравшие охристыми оттенками. Лучше мне казался

* Полный состав участников перечислен в справочнике «Выставки советского изобразительного искусства», т. I, с. 115.

«Двойной портрет», посвященный моим родителям: отец диктует, а мама печатает на машинке. Серо-зеленый бушлат отца и густо-фиолетовая одежда матери контрастировали с фоном, с белой таблицей, на которой «плавали» контурные рисунки планктона. Сверх заданного представила еще композицию «Мотор», сделанную «в духе времени». Мотор выполнен фактурно с помощью бронзового порошка. Во весь холст красным контуром был нарисован рабочий с масленкой в руке.

Весной 1924 года во Вхутемасе открылась выставка дипломных

15. Черноморский промысел. 1930



работ, отмеченная прессой. Я ходила по ней счастливая — мне присудили диплом первой степени. Но вместо желанного диплома выдали временное свидетельство. Если не ошибаюсь, запомнившаяся мне работа Петра Вильямса была дипломной: на черном фоне очень высокого холста сражаются красные и белые, нарисованные контуром: красноармейцы — красного цвета, а белогвардейцы — желтого и зеленого.

Зинаида Брумберг дала портрет матери и натюрморт. Давний ученик А. В. Шевченко по фамилии П. Суриков удостоился диплома с правом заграничной командировки. Получил диплом Сергей Игумнов, впоследствии мой коллега по секции монументальной живописи МОСХа.

Прощаясь с Вхутемасом, я была благодарна моим учителям и моим товарищам. Мне было жаль расставаться со всем, что объединялось в этих стенах. Здесь зарождалось будущее советского искусства, жили фантастические идеи, неискоренимый энтузиазм и отчаянная любовь к революционной живописи, которую мы обязательно создадим своими руками.

С дипломом живописца в графику

Вхутемас окончен. Надо думать, над чем работать и чем зарабатывать. Работать значит писать картины. Я их пишу: «Лыжник», «Борцы» (ради них смотрю состязания на ринге); пишу портреты Зины Степановой и Туси Усольцевой, портреты родственников. Картины не находят применения. Зарабатывать можно чертежами и рисунками в Научно-исследовательском институте сельскохозяйственной экономики и политики, в Советской энциклопедии, в издательстве Зоопарка. Хорошая жизнь началась лишь в 1928 году, когда удалось переключиться на книжную графику. В журналах можно работать «от себя», «из головы». Настоящий журнальный рисунок, как мне кажется, соединяет композиционное начало с наблюдением натуры и ее свободной интерпретацией.

Издательство «Безбожник» направило меня на собрание баптистов в молельный дом у Петровских ворот. Рисовать на месте, конечно, нельзя. Следует сидеть смирно среди молящихся, опускать деньги в кружку и думать: вот главный, у него удлиненная голова, узкий нос, близко сидящие глаза, он лысый, губы тонкие. Закрываю глаза и проверяю, все ли запомнила. Нет, не знаю, какие уши. Снова открываю глаза. Потом разглядываю следующего. За один вечер удалось запомнить человек пять. На другой день запомнилось больше. Дома сейчас же рисую. Труднее всего даются шрифты. В 1928 году Клаша Козлова, учившаяся во Вхутемасе у В. А. Фаворского, привела меня в журнал «Искорка» к редактору Микини. Она приветливо встретила нас и много со мною возилась. Работа в этом журнале стала для меня постоянной. Сюда же приносили свои рисунки Николай Николаевич Купреянов, Константин Урбетис, Александр Дейнека, Павла Фрицевна Фрейберг, Клаша Козлова. Это был сильный коллектив, много мне давший как иллюстратору детской литературы.

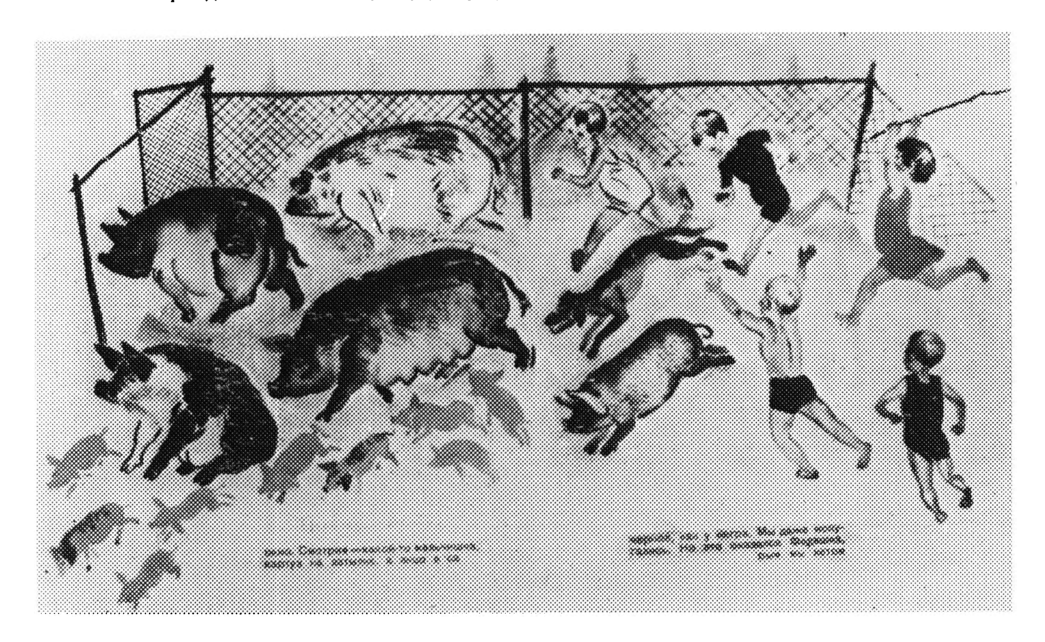
В 1929 году Изогиз объявил конкурс на настенную картину или лубок. Речь шла о том, чтобы предложить рабочим и крестьянам украсить свои жилища красивыми и современными картинками, доступными по цене. В конкурсе, как обычно, могли участвовать все желающие. Фамилия — в запечатанном конверте. В числе других был премирован мой лубок «Черноморские промыслы», рассчитанный на литографию в четыре камня. В то время офсет был редкостью. Помню в связи с этим стихи, напечатанные в «Крокодиле»:

Слушайте, взрослые и дети!
«Крокодил» печатается на офсете.
Машина офсетная, прямо как в сказке,
Рисунки печатает сразу в три краски,
А об оттенках и не говори!
Прочти «Крокодил», посмотри и умри.
Но прежде не забудь подписаться на «Крокодил».

В 1930 году журнал «Красная Нива» объявил конкурс на рисунок обложки. В последний день туда поступили планшеты от многих художников, в том числе и от остовцев. Моя обложка, названная «Связисты», получила премию и была напечатана. Спустя некоторое время «Красная Нива» воспроизвела в половину обложки моих «Танкистов в лагерях». Другую половину занимал отличный рисунок Юрия Пименова, острый и экспрессивный.

Из книжек, вышедших с моими иллюстрациями, назову лишь одну — «Розку» Л. Н. Толстого *. Ее содержание — привязанность детей к животным — выражена в простейших фабулах и в минимальном количестве слов. Хотя эти слова принадлежат Льву Николаевичу Толстому, мне не казалось обязательным придерживаться стиля, свойственного изобразительному искусству того времени. Ребятишек следует рисовать так, как они сейчас выглядят: такие же смешные и милые, как во времена Толстого. Их четвероногим друзьям две-три недели. Детвору рисовала на дет-

16. Разворот для книги Л. Н. Толстого «Розка». 1929



ских площадках с песочницами. А щенки жили у нас дома. Поросят с мамашами ходила рисовать в Тимирязевку.

Мы с Клашей Козловой надолго задержались в Учпедгизе, иллюстрируя учебники **. Работать с Клашей было удовольствием. Я радовалась ее дружбе. Сдав очередную книжку, мы шли «культурно развлекаться». Смотрели фильмы «Броненосец «Потемкин», «Арсенал», «Путевка в жизнь», «Конец Санкт-Петербурга» или «Потомок Чингиз-хана». Мы с ней ходили по выставкам и любовались великолепными вещами остовцев на выставке «Художники РСФСР за 15 лет». Лучшая работа на ней, конечно, принадлежала Дейнеке. В этом мы были согласны. Но хороша и вещь Пименова. Мне было приятно, что моя «Передача танков» висит почти рядом.

В журнале «Пионер» в 1933 году одновременно со мной работал Аминадав Каневский. Он принес замечательные рисунки своих гибридов: Удивительный крокотух, Злобная змеегусеница, Унылый козекур, Резвый

* Л. Н. Толстой «Розка». Рассказы для малых ребят избраны В. М. Федяевской. Госиздат, 1930.

** В 1930 году с моими иллюстрациями были изданы учебники: *С. П. Редозубов.* Наши слова; *И. Н. Шапошников.* Живые звуки для детей; *К. Б. Бархин.* Живое слово. Рабочая книга по развитию речи (все — Госиздат). С моими рисунками вышли книжки: *А. Голышевский.* Месть кули (изд-во «Долой неграмотность», 1928); *М. Зарницына.* Чего нет (Госиздат, 1928); *Е. Горбунова-Посадова.* Наши друзья; *Н. Аргус.* Об уме животных («Посредник»); *Н. Саконская.* Али и Аруська (Госиздат, 1930); *Белла Иллеш.* Ветер с Востока (Госиздат, 1930); *Э. Гард.* Дева Мария (изд-во «Безбожник», 1931).

короворыб, Добродушный утколев, Необыкновенный Тут- и там. Я восторгалась рисунками и фантазией автора, в которой была какая-то сумасшедшинка. Все названия были написаны латинским шрифтом для придания им «научной» убедительности.

Работа в издательствах была интересной, разнообразной, она давала возможность общения с талантливыми художниками и умными редакторами. Самым интересным было Государственное издательство Огиз-Изогиз. Кроме иллюстраций, там репродуцировались мои живописные ве-

17. Было — будет. Из серии «Плакатный букварь». 1931



щи: календарные стенки на тему спорта и в разных видах и масштабах картина «Дети на лыжах».

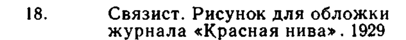
Как-то в воскресенье мы с Клашей Козловой поехали в Загорск в гости к Владимиру Андреевичу Фаворскому. Мы увидели старинный домашний уклад, тихих аккуратных детей, жену в северном сарафане. И главное, мы беседовали с самим Владимиром Андреевичем. Я, конечно, знала его по Вхутемасу, но встречала его до сих пор только в служебной обстановке, как ректора Вхутемаса. Владимир Андреевич показал нам свой инвентарь: пальмовые доски, подготовленные для резьбы или уже с гравировкой; множество штихелей разных размеров, висевших в своих гнездах на стене, пробные оттиски. В столовой мы рассматривали карандашные рисунки в его обычной манере: линейные или штриховые, простые и сдержанные. Большей частью это были портреты близких. Разговор вела Клаша, я только озиралась. Беседа касалась вхутемасовских студентов, их успехов, недавних реформ. Нас угостили чаем. К поезду мы пошли в состоянии тихой приподнятости.

Лучшие плакаты в Изогизе делал Дейнека — по спорту, о единстве рабочего класса. Он первый начал применять в плакате обратную перспективу: первопланные фигуры рисовал меньше второпланных. Его рисунки печатались во многих журналах, в том числе и в журнале «За пролетарское искусство». Там же напечатали мою обложку с портретом красноармейца Выборных и портрет другого красноармейца в тексте.

В 1932 году состоялась выставка «Плакат на службе пятилетки» (Изогиз). На ней было много моих работ, так как из всех видов графики плакат был самым любимым. Мне случилось даже дважды получить премии на конкурсах плаката. В Изогизе редактором политического плаката

работала очень энергичная Леля Поволоцкая (так она себя сама называла). Бурнопламенная, очень полная и очень знающая женщина. Я ее уважала и побаивалась. Она всем говорила «ты» и вообще не стеснялась в выражениях. Говорили, что она окончила Смольный институт благородных девиц, но у нее большое революционное прошлое.

Мой плакат «Быт на службу пятилетки» поступил в продажу, когда я находилась в Ростове-на-Дону. Увидев в витрине плакаты, я зашла в магазин и спросила свое детище: оно мне казалось хорошим. Но прода-



18. Связист. Рисунок для обложки журнала «Красная нива». 1929



вец думал иначе, и стал уговаривать меня купить плакаты других авторов. Позже вышли следующие мои плакаты: «Да здравствует Первое мая — боевой смотр революционных сил мирового пролетариата», «Дети Октября», «Будьте готовы продолжить и завершить дело Ленина, дело мирового коммунизма», «Мы веселые ребята, пионеры, октябрята», «Мы будем ленинцами» и «Пионеры, больше кружков юных друзей Осоавиахима».

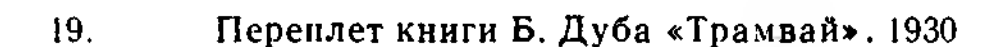
Одновременно выходили мои плакаты по технике безопасности. Здесь казалось легче работать, хотя и не так интересно. Размеры самого плаката меньше, движения фигур сдержаннее. Но и здесь работали хорошие художники, как, например, Вардзигулянц...

ОСТ

В недрах Вхутемаса создавались и распадались разные группировки. Почти все они оказались неустойчивыми. ОСТ сохранился не потому, что у него была особенно четкая программа, а скорее как объединение талантливых людей одного поколения. Девизом была современность, ре-

волюционность, «новая форма — новому содержанию», «долой натурализм», «даешь станковую картину». Такие же лозунги были свойственны Вхутемасу в целом при наличии энтузиастов, требовавших заменить живопись и скульптуру деланием вещей.

Остовцы не только провозглашали лозунги. Еще будучи «подмастерьями», они многого достигли. Это были не просто способные люди, но и трудолюбивые художники. Многие будущие члены Общества станковистов уже участвовали в Первой дискуссионной выставке объединений ак-



19. Переплет книги Б. Дуба «Трамвай». 1930



тивного революционного искусства. Она была событием 1924 года. Здесь были представлены вещи «левых» или «полулевых» художников, окончивших Вхутемас или еще учившихся в нем. Выглядело это «активное революционное искусство» главным образом как сочетание абстрактных геометризованных форм и фантастических наукообразных названий. Мне запомнились не они, а совершенно «нормальная» картина Дейнеки «Футбол» и его отличные рисунки, а также рисунки Пименова. Работа Вильямса напомнила его диплом и говорила о том, что для него лучший художник Эль Греко. Занятно выглядел «Милиционер» Вялова. Выставка показалась мне интересной в части конкретно изобразительной, не очень интересной в части мебельно-производственной.

Общество станковистов оформилось в 1925 году. Многие остовцы во время пребывания во Вхутемасе учились на графическом факультете у Владимира Андреевича Фаворского и испытали его воздействие. Другие учились у И. И. Машкова, П. П. Кончаловского, Р. Р. Фалька, А. Е. Архипова, А. В. Шевченко. Каждый был личностью, отличался или старался отличаться, от других, и это ставилось в заслугу.

Связующим «веществом» в составе ОСТа был многоопытный Давид Петрович Штеренберг. Он стал инициатором объединения, точно знал всю организационную технику, служил комиссаром по делам искусств в Наркомпросе и оформил все как надо. Давид Петрович умел ладить с таким взрывчатым товарищем, как Александр Александрович Дейнека.

Умел забыть, как те же члены ОСТа — вхутемасовцы разом ушли из его мастерской, оставив его профессором без студентов. Штеренберга избрали председателем правления. Немаловажно было и то, что ОСТ обрел свою территорию в Музее живописной культуры на Рождественке, 11. Было где собираться, иногда и для веселья; хотя для веселья сходились обычно у В. Люшина — владельца прекрасной мастерской на Тверской улице. Объединяющим фактором была и секретарь ОСТа Гита Соломоновна Авербух. Она окончила исторический факультет Московского университета и ее

20. Да здравствует 1 Мая! Плакат. 1932



направили в ОСТ. Гита обаятельна, тактична, приветлива, добра и умна. Она вела протоколы, писала документы, но главное — она желала помочь людям искусства. Гита была другом всем остовцам, поверенным каждого. Впоследствии Гита стала научным сотрудником Всесоюзного института кинематографии, но не порывала связи с художниками, осталась такой же милой и отзывчивой до самой кончины.

Программа АХРРа была не менее революционной в политическом смысле, чем программа ОСТа. Само название это декларировало: Ассоциация Художников Революционной России. Но остовцы считали, что все ахрровцы на одно лицо. Остовцы делали все, что могли, для создания нового стиля.

В первой половине двадцатых годов функционировали такие объединения, как «Обмоху» (Общество молодых художников), НОЖ (Новое Общество Живописцев), «Жар-цвет», «Маковец», «Союз русских художников» и «Московский салон». Среди них ОСТ был самой молодой по рождению организацией.



21. Долой империалистическую войну. Плакат. 1929

Пока мое время тратилось на заработки графикой, мои товарищи по Вхутемасу ушли далеко вперед. На выставках ОСТа 1925 и 1926 годов я видела работы, которые казались мне осуществлением нашего вхутема-

совского идеала. Вот так надо писать, так надо искать новые приемы и новое, революционное содержание! Я хотела стать членом ОСТа. И параллельно с графикой я работала над картинами, переделывая, переписывая композиции на новом холсте, чтобы избавиться от пестроты, дробности и «бациллы натурализма». Особенно много труда потребовали «Пулеметчики» — моя основная работа 1927 года. Меня приняли в ОСТ со второго захода (после четвертой выставки ОСТа, где висели мои холсты еще как экспонента). Это было радостное событие. Я как бы вошла снова во вхутемасовский коллектив: Андрюша Гончаров, Петя Вильямс, Клаша Козлова, Костя Вялов, Давид Петрович и новые, ранее незнакомые мне художники — Дейнека и Пименов.

С Дейнекой я познакомилась случайно. Зашла к Клаше в гости, там сидел какой-то парень. Когда он ушел, я спросила: «Кто это был толстый, белый, ремешком перетянутый?» Клаша удивилась: «Неужели ты не знаешь? Это сам Дейнека». Дейнека был негласным вожаком ОСТа, его недаром называли Маяковским в живописи. Острое политическое мышление соединялось в его творчестве с предельно лаконичной формой, графичность с тонкой живописностью. Он был редким явлением в искусстве, и это понимали все, кто с ним сталкивался. Некоторое влияние на него оказывала Павла Фрицевна Фрейберг — латышка, партийный работник, перевозившая оружие через границу еще тогда, когда ей было 14 лет. Другом Дейнеки был Дмитрий Стахиевич Моор, художественный руководитель журнала «Безбожник у станка», чудесный человек, мягко и настойчиво влиявший на всех своих подопечных. Он подбирал и воспитывал беспризорников, кормил окрестных птиц. И воспитывал художников. Автор бессмертного плаката «Помоги!» весело рассказывал, как литограф, переводивший плакат на камень, решил усовершенствовать рисунок и от себя его дорисовал. Пришлось все смыть и делать заново. Часто бывал Дейнека и у Черемныха, отличного карикатуриста, работавшего во многих изданиях. Михаил Михайлович был старше Дейнеки, но относился к нему с уважением.

Дейнека руководил работами остовцев по выполнению некоторых заказов. Он требовал точности в сроках, точности в рисунке, легкой прописки, считая, что нельзя прикасаться к одному месту больше двух раз.

Один из таких заказов для фабрики-кухни в Филях в 1934 году выполняла бригада, руководимая Дейнекой. Он сам написал большое горизонтальное панно с пропорциями один к двум, в серо-розовом колорите на тему «Гражданская авиация». Примечательным в этом панно была компоновка с двумя горизонтами: один на уровне щиколоток первопланных фигур, другой — за пределами верхнего края картинной плоскости. Гражданскую авиацию символизировали не только пассажирские самолеты, гидропланы и очень удаленный дирижабль, но и направляющиеся к самолетам — две девушки и мужчина. Эти фигуры, нарисованные в ракурсе, приходились не на фоне неба, а на фоне как бы вздыбившегося летного поля, над которым видны еще два самолета, оставляя за собой серебристый легкий след. Около самолетов точно по центральной вертикали панно стоит летчик, приветствующий идущее пополнение... Панно было умно рассчитано и красиво написано, не иллюзорно глубинное, и не совсем плоскостное.

К этому заказу что-то выполнял В. Люшин. К. Вялов и я написали по портрету, одинаково большого размера. Вяловский на голубом фоне, мой на красном. Заказ мы сдали с некоторым опозданием. Задержка была за мною, и мне сильно попало от Дейнеки.

На моих глазах создавалось панно Дейнеки для ВСХВ. Дейнека нарисовал небольшой, но точный эскиз. Потом эскиз был увеличен по клеткам в десять раз. Дейнека прописал холст легко, не детализируя, не вводя ничего нового. Он только возвращал вещь к эскизу.

Мне хорошо запомнились два больших холста Дейнеки на первой выставке ОСТа: «В штреке» и «Перед спуском в шахту». Картины производили сильное впечатление прежде всего своей необычной общей трактовкой и композицией. Белый холст и почти черные фигуры. Часть фона тоже черная. Силуэты рабочих удивляют своей достоверностью и в то же время новизной. Все как в жизни, но словно видишь этот мир впервые. Прочерчена сетка лифта, лица еле угадываются в темноте. Это была работа вполне сложившегося художника.

Вторая выставка ОСТа началась с веселого переполоха. Афиша была заказана фотографу с указанием поместить фотопортреты авторов в алфавитном порядке, при одинаковой величине каждой головы. Когда афиша была готова, выяснилось, что голова Дейнеки выглядит из-за особенностей ее строения в полтора раза больше, чем у соседа. Тот потребовал переделать афишу, но никто не согласился выбрасывать тираж.

На эту выставку Дейнека дал — «На стройке новых цехов» и портрет Градополова. Первая вещь была не только абсолютно новой, но и пленительной. В особенности хороша была центральная героиня — Клаша Козлова: сложив руки как-то по-особому, она повернула голову в одну сторону, а босые ступни в другую. Такое движение вряд ли можно найти в истории живописного искусства. Половина ее фигуры приходилась на черный фон, половина — на белый. Тонкое переплетение ферм цехов контрастировало с другим мощным женским силуэтом справа.

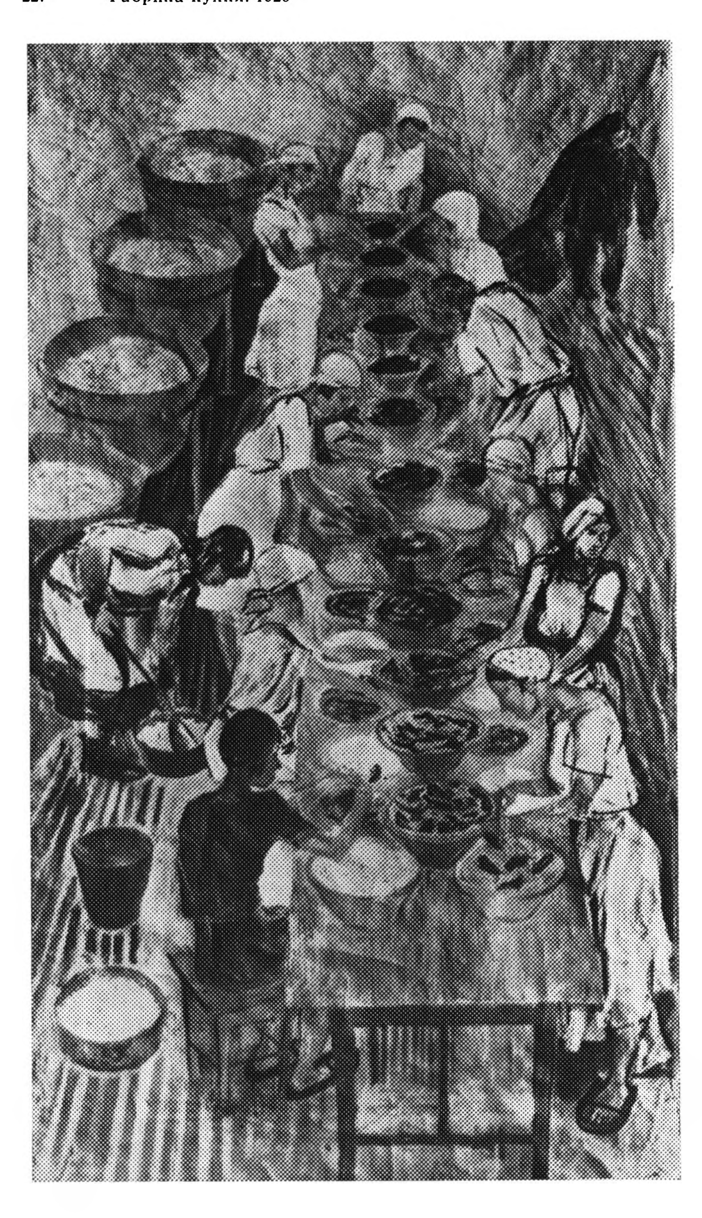
Боксер Градополов был нарисован отлично, интересно скомпонован на вертикальном холсте рядом с фигурой побежденного. Эта вещь называлась еще «Нокаут».

На юбилейных выставках «Искусство народов СССР» (1927) и «К десятилетию РККА» (1928) Дейнека показал «Текстильщиц» и «Оборону Петрограда». «Текстильщицы» — лирическая, нежная и светящаяся картина. Девушки написаны тонко, прозрачно; цех решен графически условно, но для тех, кто знаком с текстильным производством, абсолютно правильно. Появление «Обороны Петрограда» стало событием. Описывать ее незачем: ее знают все. Значение этой картины повышалось со временем. Теперь не бывает книги о советском искусстве, где бы она не была упомянута. Сохранились эскизы этой работы. На них видно, как очищалась композиция, упрощалась, становилась четкой. Как уточнялось движение группы — параллельно картинной плоскости и перпендикулярно к ней. Дейнека сам упоминал о том, что все головы портретны.

Из ОСТа Дейнека перешел в художественное общество «Октябрь», более четкое по своей политической позиции. Но это не значит, что он порвал с друзьями, окружавшими его в ОСТе. Приятельские отношения с художниками сохранились надолго. В истории советского искусства, когда говорят об ОСТе, прежде всего упоминают Дейнеку.

Дейнека интересен был еще и тем, что он любил пробовать новые для себя дела: заняться скульптурой, водить машину, редактировать. Он согласился стать редактором плакатов в 1931 году, продолжая работать в этой области. Дейнека придумал и выпустил целую плакатную серию. Зная, что в Вологодской области плетут кружева неграмотные крестьянки, что все они ходят к колодцу, который всегда служит как бы клубом, местом встреч и разговоров, он предложил установить около колодцев доски и вывешивать там «Плакатный букварь» — так называлась эта серия. К ее исполнению Дейнека привлек остовцев, каждому дал тему, связанную так или иначе с кружевницами. Мне достались такие: «Нина и кино», «Было — будет», «Пилка плоха», «Луша — луна» («пилка» и «луна» — названия рисунка кружев). Плакаты печатались литографским способом в три цвета: синий, желтый и черный, а четвертым цветом была белая бумага. В создании «Плакатного букваря» участвовали Елена Мельникова, Клавдия Козлова, Владимир Люшин и другие. На каждом плакате

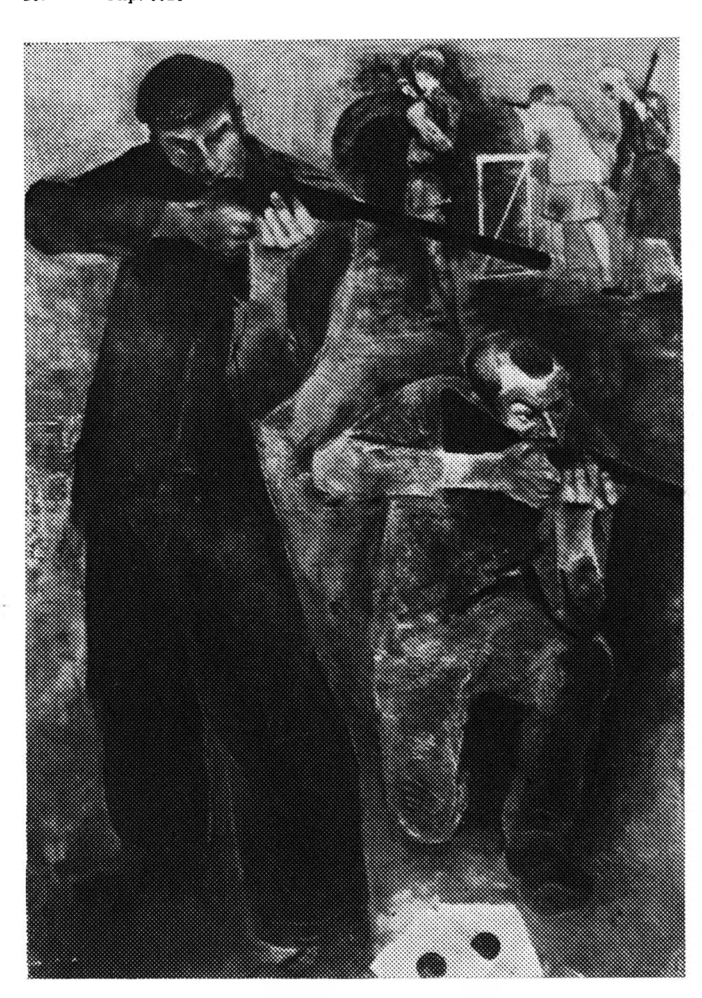
22. Фабрика-кухня. 1929



выделялась заглавная буква, она же маленькая печатная и прописью. Серия почти из тридцати плакатов была решена в едином стиле. Она мне особенно дорога потому, что на двух плакатах я изобразила довольно точно мою подругу детства Зину Филатову, которая мне позировала. К сожалению, я не знаю, насколько способствовал «Плакатный букварь» распространению грамотнюсти.

Дейнека мог работать в любых условиях, как он сам выражался, «даже на краю умывальника»; после бессонной ночи, в промежутке между

23. Тир. 1928



баней и футбольным матчем — в любое время суток. Обычно он делал все намеченное точно и аккуратно. Не терпел живописной мазистости, трепаного рисунка. Прирожденный монументалист, он считал ясность и четкость обязательными для вечных материалов. Но дело было не столько в материалах, сколько в характере его мышления. Он всегда рисовал главное, очищая его от мелочей.

Дейнека всегда оставался человеком коллектива. Товарищи, друзья, соратники были ему нужны. Он был ими окружен, они сами тя-

нулись к нему как к некой притягательной силе. Он верховодил, но прислушивался к мнению товарищей. Однажды он показал мне только что законченную работу «На просторах подмосковных строек». Навосхищавшись, я спросила: «А фигура в центре — это девушка?» Дейнека вспыхнул: «Вот уже второй человек меня об этом спрашивает. Значит что-то не так. Я хотел написать парня». И он переписал центральную фигуру. Теперь сразу можно было узнать девушку. Между тем не всегда советы друзей шли ему на пользу. Приятели говорили Дейнеке, что картина «Нокаут» (портрет Градополова) прославляет насилие. Автор сдался и уничтожил работу. Дейнека любил спорт, как многие остовцы, сам неплохо боксировал, но после сильного удара оглох на одно ухо.

Держался он необыкновенно прямо, слегка компенсируя таким способом нехватку роста, ноги у него были коротковаты. Выражение лица быстро менялось. Голос его легко переходил на крик. Автопортрет в халате совсем не похож: Зато очень похож он в рисунках Кукрыниксов.

В двадцатых годах мастерской Дейнеке служила его жилая комната в Лиховом переулке на углу Садовой. Комната небольшая, метров 16, помещалась она на седьмом этаже большого доходного дома, конечно, без лифта. «Оборону Петрограда», шахтеров, словом, лучшие вещи Дейнека писал с отходом не более трех метров, что сейчас считается недопустимым. Но иметь свою отдельную комнату в Москве казалось ему благом. Немногие могли добиться подобного смолоду. Поэтому он часто и с удовольствием приглашал гостей.

Другой остовец, Люшин, как и Дейнека, учился на графическом факультете у Фаворского, и этим прежде всего определяется сходство манеры и приемов изображения, в особенности в графике. Эта близость увеличивалась сходством в походке, в мимике и жестах, и даже в лексике, в украинском произношении. Люшин много работал в журналах, в плакате. Он участник всех выставок ОСТа, экспонировал вещи, по которым можно судить о его интересах, — по таким, к примеру, картинам, как «Завод», «Радио», «Немецкая рабочая делегация в деревне», «Американская рабочая делегация в деревне», «Дети в сельскохозяйственной коммуне», «Доклад». Люшин делал рисунки для театральной постановки «Ужевка» в театре Революции. Он часто выставлял свои журнальные рисунки начиная с Первой дискуссионной выставки.

Во Вхутемасе по мастерской Кандинского, а потом Лентулова гулял с видом победителя высокий парень в огромном красном шарфе — Костя Вялов. Он блестяще играл в футбол и заслужил прозвище «балерина» своими голкиперскими подвигами. Человек с фантазией, веселый, энергичный, Костя абсолютно не заслуживал доверия как рассказчик — «свидетель» невероятных историй. Невозможно было отличить, где он сочиняет, а где описывает действительное событие. Еще в 1922 году он участвовал в постановке пьесы «Севильская каморра», а в 1924 году в театре Революции оформлял спектакль «Стенька Разин». На выставках ОСТа он экспонировал картины «Мотоциклетный пробег», «Эйзенштейн и Тиссе на съемках», а также акварели, фотомонтажи, рекламы. Он развивал бурную деятельность и в период ОСТа и позже. Его вещи продавались с выставок ВОКСа за границей. Рекламы, эскизы декораций, журнальные рисунки, плакаты, картины — все он делал с увлечением и успехом. Несчастье случилось в Крыму. Он упал на камни и повредил глазной нерв. В Москве он много дней ждал операции и так надоел медицинским сестрам, что они открыли ему секрет: в больнице ждали, пока туда доставят человека, только что умершего от несчастного случая, но с неповрежденным лицом. От него следует взять часть глазного нерва для пересадки. Вялов так был потрясен этим сообщением (по его словам), что отказался от операции и убежал из больницы. Он ничего не видел одним глазом, а потом стал сдавать и второй. Его жена Леля Мельникова водила его за руку.

Елена Константиновна Мельникова, в просторечии Леля, — маленькая, очень хорошенькая, талантливая и энергичная женщина. Она работала и в графике, и в живописи. На выставках ОСТа участвовала такими вещами: «Телефон», «Балет», «Китаянка», «Балерина», «У портнихи», «Шурум-бурум» и многими рисунками. Одной американке понравился ее «Балет», написанный, как и многие другие ее вещи, в серой гамме. Костя Вялов тут же в выставочном зале снял картину с подрамника, свернул и отдал покупательнице. Леля была его верным другом и товарищем, работала до последних дней.

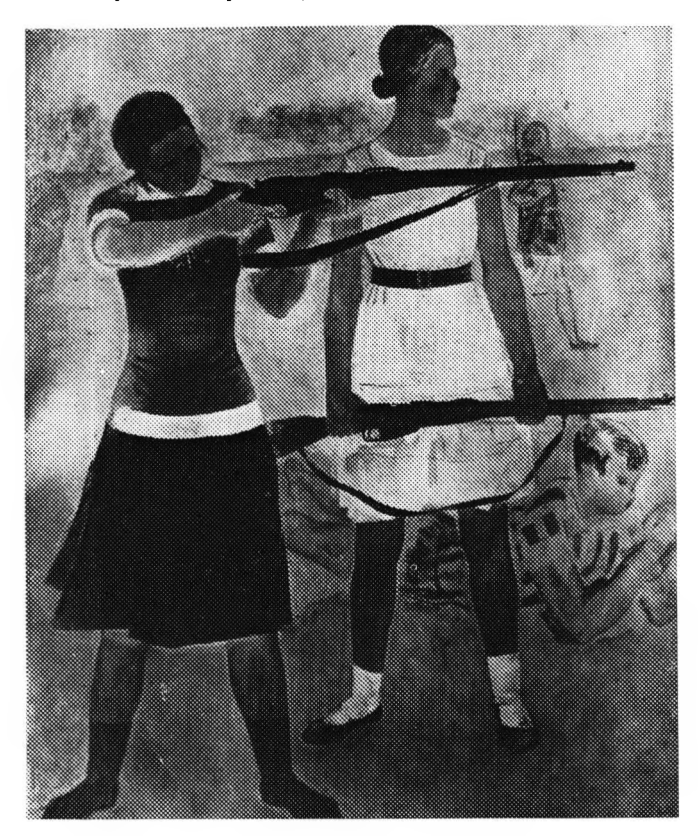
Активным членом ОСТа, а впоследствии Изобригады была Клавдия Афанасьевна Козлова — для остовцев Клаша. Она училась в Строгановском училище, потом оказалась в свободных мастерских на факультете графики. Специальностью она выбрала деревянную гравюру. Ее отличный портрет был выполнен Дейнекой в этой технике. У Клаши было несколько монгольского типа лицо с необычайно ярким румянцем. Ум, выдержка, спокойствие и предельная честность привлекали к ней товарищей по работе, журнальных редакторов. В ее характере была какая-то истовость, безоглядная вера в те художественные принципы, которые ей внушили. Сначала это были принципы школы Фаворского. Она твердо следовала им, и ее иллюстрации в «Искорке» сразу можно было отнести в эту рубрику. Клаша перестала резать гравюры и по окончании Вхутемаса занялась иллюстрациями в журналах и детских издательствах. Она работала хорошо, но медленно. Поэтому к открытию выставки она успевала сделать немного — одну или две вещи. Незадолго до слияния художественных объединений Клашино творчество резко изменилось. Свое внимание она перенесла на живопись, сблизилась с РАПХом и уверовала в работу исключительно с натуры. Она писала очень много этюдов для каждой картины. После войны работала над темами партизанского движения и тоже писала много этюдов с натуры. РАПХ канул в небытие, но Клаша больше не меняла своих позиций. Она простаивала у мольберта часами, если не сутками. В ОСТе она дружила с Пименовым, Гитой Авербух, с Дейнекой и со мной.

Одним из столпов ОСТа был Юрий Иванович Пименов, или просто Юра. Жизнерадостный, красивый, веселый выдумщик и заводила, он всех привлекал своим дружелюбием. Работоспособность его была исключительной. Он мог своротить горы и ворочал их. В шестнадцать лет Юра разгружал вагоны на вокзале, а потом шел рисовать. Вхутемаса он не кончил, то есть не стал делать диплом. Зачем ему бумажка, когда жизнь прекрасна и необъятна и столько нужно успеть. Уже на первой выставке ОСТа он показал многообещающие картины «Бокс», «Лыжники» и отличные рисунки, сделанные в зоологическом саду. Будучи моложе Дейнеки на четыре года, Пименов тогда еще не устоялся как художник, и его первые вещи на выставках ОСТа носили характер, впоследствии ему не свойственный. Он пишет «Проституток», «Ослепленных газом», «Инвалидов войны». (Налицо несомненное влияние О. Дикса, произведения которого демонстрировались в Москве.) Оборванные раненые солдаты в металлических шлемах идут на зрителя и требуют мира. Цвета насыщенные, темные, вся гамма сине-зеленая. Больше в этой манере Пименов не писал. Он перешел на изображение заводов и рабочих, изумительно передавал тонкую графику строительных ферм. Словом, стал очень скоро всем известным Пименовым. Его вещи, показанные на третьей выставке ОСТа, назывались: «Футбол», «Теннис», «Негритянская оперетта», «В сталелитейном цехе» и рисунки «Боксер», «Баба в платке», «Тверская», «На заводе», «Выпуск металла», «Фойе кино», «Точка зрения европейского кино», «Бокс», были показаны киноплакаты. Видно, что за год сделано очень много.

На выставке к десятилетию Октября висела работа Пименова «Даешь тяжелую индустрию». Вещь очень экспрессивная, динамичная, впечатляющая. Она вошла в золотой фонд советской живописи и снова

с успехом экспонировалась в семидесятых годах. На последней выставке ОСТа Юра показал живопись маслом «Актрисы с зеркалами» и «Бег». Вторая работа, выразительная, напряженная, отчетливо нарисованная, пленяла своеобразием. «Актрисы» намечали долгую специфическую линию в искусстве Пименова. Артистическая среда, театр и все, что с ним связано, заняли большое место в Юрином творчестве. Пименовские рисунки на выставке («Оператор», «Героиня экрана», «Работницы Ленинграда», «На ссыпном пункте», «Деревня», «Пляска», «Вечер», «Балет») давали уже достаточное представление о графической манере именно этого автора.

24. Вузовки на стрельбище. 1932



Как и другие остовцы, Пименов много работал в графике, сразу найдя свой стиль и почерк. Его детские книжки лаконичны и очаровательны. Он дружил с Дейнекой, иногда они вместе бродили по ночным улицам Москвы, которую Юра знал и любил, как никто.

Юру призвали в армию. Его оставили в Москве в распоряжении начальника клуба. Тот оказался человеком культурным, разбирающимся в искусстве; главной обязанностью Пименова стало рисовать плакаты.

В искусстве Пименова уже тогда можно было отметить одну особенность: он не писал этюдов. Любая его вещь — масло или акварель — была композицией, картиной. Введение той или иной детали объясняется ее смысловым значением, а не тем, что так было. Природа наградила Пименова абсолютной зрительной памятью. Он говорил, что если мимо прошел человек, он может сказать, какое было у того лицо во всех деталях,

как тот был одет, даже швы на одежде остались в памяти. При такой памяти, действительно, незачем писать этюды. К любителям делать этюды Пименов относился пренебрежительно и всячески их порицал. Такая установка была свойственна в общем программе ОСТа с его приматом станковой живописи. Пусть разумное начало присутствует в каждой вещи.

Пименов рано начал работать в театре и сразу декоративно, весело, «нарядно». Он любил это слово и применял его и к живописи, и к театру. Одна из первых его постановок — «Стакан воды» Э. Скриба — уже заключала все черты будущего совершенства. Она была нарядна по цвету и остроумна в деталях. Лорд Болинброк все время обыгрывал свою громадную меховую муфту, которой его снабдил художник. Пименов и Дейнека оформили совместно «Цемент», по Гладкову, в четвертой студии МХАТа. Пименову принадлежат декорации к «Даме с камелиями» А. Дюма и к «Профессору Мамлоку» Ф. Вольфа.

Обнаженные, написанные Пименовым в конце двадцатых годов, частично отражают его увлечение Ренуаром, который начисто сменил Отто Дикса. Пименовские «ню» очень красивы и сейчас занимают достойное место в музеях. На ренуаровские они не особенно похожи: предмет изображения совсем иного типа, но увлечение эстетикой Ренуара было длительным.

Портреты, написанные Пименовым, относятся, в сущности, к области композиции. У него был свой идеал женской красоты, и под этот идеал он подгонял обыденные женские фигуры. Пименов рисовал похожее и всегда симпатичное лицо, а затем «приделывал» такую фигуру, какая ему понравилась: длинноногую, худощавую, изящную. Так ему хотелось, и все позирующие были довольны. Мне вспоминается только один ранний портрет действительно полной женщины — Л. А. Ереминой в полосатом платье. Все принадлежности костюма Пименов передавал изумительно: кружева, складки, шелк, перчатки и так далее. В этой области у него не было соперников. Никто, пожалуй, не вкладывал в это дело столько знания, любви и вкуса.

Мужской портрет мне вспоминается только один, поздний, — портрет поэта Бориса Пастернака, где голые сучья напоминают стрелы на изображениях святого Себастьяна. Но мужские фигуры в композициях Пименова бесчисленны.

Не всегда путь Пименова был сияющим и гладким. В середине тридцатых годов Пименов получил мастерскую в кооперативном доме и сильно задолжал в художественную организацию. Организация прислала комиссию, которая должна была посмотреть его работы, выбрать что-нибудь для приобретения и этим погасить долг. Комиссия, состоявшая из бывших членов АХРРа, не нашла ничего стоящего и обязала Пименова вернуть долг наличными. Пименов не мог этой несправедливости забыть.

Пименов был исключительно одаренным художником и таким же чутким талантливым человеком. Его друзей не сосчитать. Он помнил каждого, заботился, беспокоился, интересовался. От него исходила волна дружелюбия.

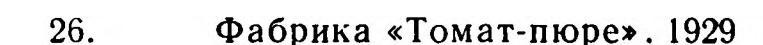
Большим другом Пименова был во времена ОСТа Владимир Александрович Васильев, тогда просто Володя. Он старше Пименова, окончил Вхутемас, сначала факультет скульптуры, потом — живописи по мастерской Кончаловского. Конструктивное начало преобладало во всех его вещах. Работая, он часто рукой в воздухе устанавливал вертикаль и горизонталь, что вызывало у случайных зрителей фантастические предположения. Володя писал медленно, часто отходил, проверял, отдыхал. Он ставил красивые натюрморты и любил писать этюды березовой рощи ранней весной. Прелестны его небольшие скульптуры из фарфора или шамота. Он любил смотреть чужие вещи и не любил показывать свои. Когда Пименов бывал руководителем больших работ, Васильев становился его помощником. Однажды Пименов устроил его на работу в театр Советской Армии. Там готовили инсце-

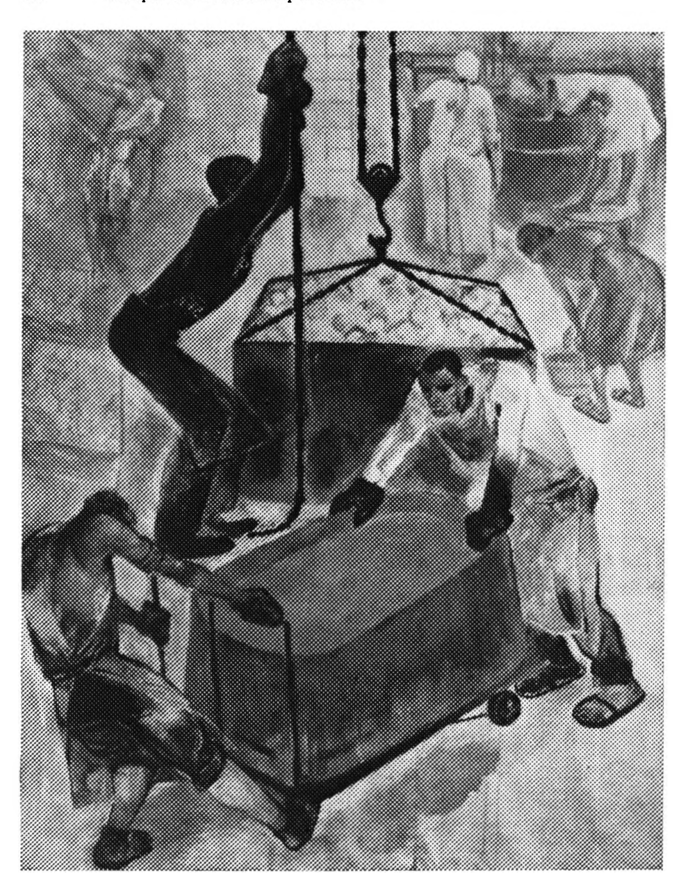
25. **Рыбоконсервный** завод. 1931



нировку «Обрыва», по Гончарову. События из этого не получилось. К этой постановке я делала плакат-афишу и костюмы.

В двадцатых годах Васильев участвовал во всем, что предпринимал, придумывал, организовывал Пименов. Но трудолюбивым его назвать было нельзя. На первую выставку ОСТа Васильев дал шесть рисунков. На вторую ничего. На третью — шесть рисунков, на четвертую опять ничего. Пожалуй, только посмертная выставка показала полный объем его незаурядного дарования.


26. Фабрика «Томат-пюре». 1929



Активным членом ОСТа, а впоследствии Изобригады, был Сергей Алексеевич Лучишкин, который учился во Вхутемасе у А. Е. Архипова. Помимо мастерской Архипова Лучишкин побывал и в Институте декламации, а позже в Институте слова у профессора В. Сережникова. Он принимал самое деятельное участие в театральных действах во Вхутемасе и в Доме печати, входил в состав группы, называвшей себя Проекционным Театром. Этот «театр» хотел, чтобы зрители любовались чисто пластическими движениями людей на сцене и слушали слова, которые, в общем, не имели смысла. Вместо декораций на сцене стояли стержни и палки, соединенные между собой. Актеры двигались по ним, спрыгивали и взбирались. Я присутствовала на одном таком представлении и не досидела до конца, как и большинство публики. Я понимала, что это очень «лево» и современно, но тем

не менее скучно. Лучишкин входил и в группу художников-«проекционистов», выставлявшихся в Музее живописной культуры.

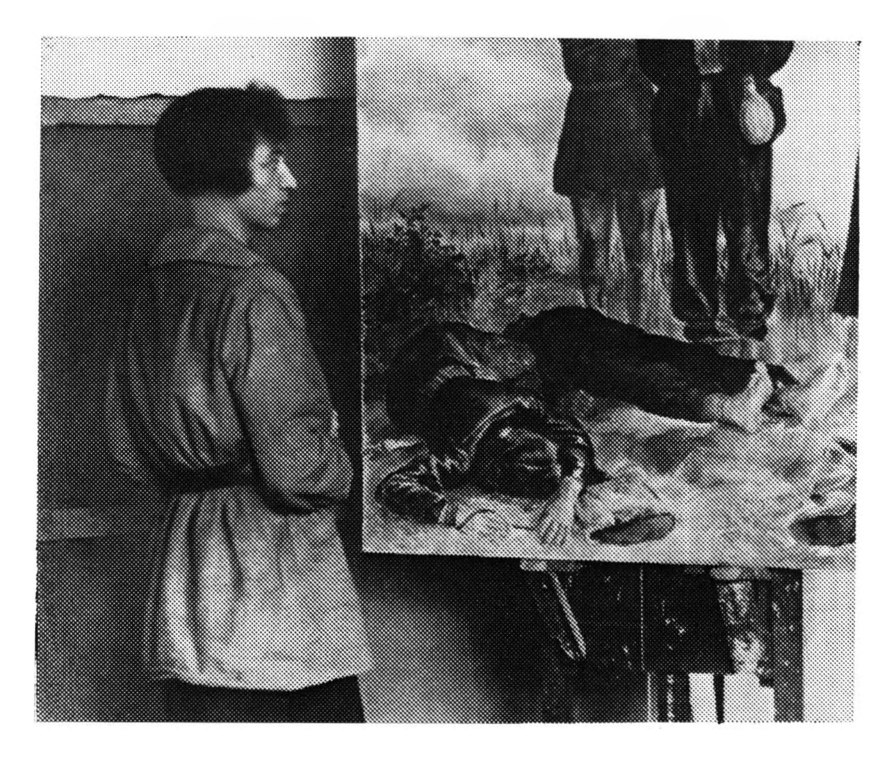
На первой выставке ОСТа Лучишкин показал два холста: «Трубы» и «Портрет», на второй: «Я очень люблю жизнь», «Вечерами поют песни» и рисунки тушью: «1905 год» и «Комсомолия». На третьей выставке Лучишкину принадлежали холсты «Среди деревьев», «Небо и птичий помет», «Шар улетел» и рисунки углем. Композиция с улетевшим шаром была приобретена ГТГ и осталась в экспозиции по настоящее время. Вещь была трогательным противопоставлением больших домов и крохотной фигурки, потерпевшей несчастье. Такие маленькие фигурки Лучишкин часто вводил и в дальнейшем в свои композиции. В каталоге четвертой выставки ОСТа значатся две картины Лучишкина: «Голод в Поволжье» и «Прыжки в воду» и шесть пейзажных рисунков цветными карандашами, гуашью, углем.

В Изобригаде и в МОСХе Лучишкин оставался таким же деятельным, активным художником, как и в ОСТе. Постепенно в круг его интересов вошли разные виды спорта и физкультуры. Он объединил большую группу живописцев, графиков и скульпторов, которая стала организовывать выставки самого различного масштаба: клубные, районные, городские и всероссийские на тему спорта. Группа добивалась издания альбомов, картин и рисунков, посвященных спорту, связывалась с архитекторами, предлагая решения монументального характера для спортивных комплексов. Я всегда солидаризировалась с этой группой энтузиастов, давала вещи на многие выставки и разработала эскизы оформления стадиона в Сокольниках совместно со скульптором Е. Деревянко. Проект был напечатан в газете «Московский художник» и после выставки передан в Музей архитектуры Москвы.

Андрей Дмитриевич Гончаров в ОСТе был далеко не тем мальчиком, которого помнили по Вхутемасу. Он сохранил остроумие, красноречие и общительность. Но теперь это был вполне «взрослый», преуспевающий художник. Он усвоил принципы Фаворского, его резьбу деревянной гравюры, а также наукообразную терминологию, применявшуюся на диспутах Никритиным, Клюном, Малевичем, но абстракционистом не стал. Гончаров много работал в портретном жанре и в иллюстрации, в рисунке и в гравюре. На каждую выставку ОСТа давал и то и другое, то есть живопись и графику. Гончаровская тематика: «Китайцы», «Шарманщик», «Портрет», «Портрет Бориса Никифорова», «Мальчик», «Синий диван», «Стол и стулья», «Мать», «Тоня», «Смерть Марата», «Клятва в зале для игры в мяч», «Леша», «Портрет Изнар» (жены Н. Н. Купреянова), «Автопортрет». Множество рисунков примерно на те же темы. Все это было интересно, но не совсем то, о чем мы когда-то говорили. Луи Давид изображал революцию, которую он видел своими глазами, хотя иногда одевал своих героев в туники. Происходящее сейчас Гончаров как бы не видел. Так что остовский программный девиз «отражать в искусстве современность» здесь не очень-то просматривался. Наиболее интересными были портреты и иллюстрации. Гравюры Гончарова, его черно-белые решения штихелем и карандашом мне нравились. И вместе с тем я удивилась и огорчилась, когда однажды Андрей приехал ко мне вместе с кем-то из остовцев, и оба они стали уговаривать меня не писать таких работ, как «Консервный завод» (ГТГ) и «Томат-пюре» (Астраханская картинная галерея). Гончаров сказал: «Мы тебя в ОСТ приняли, но мы же можем тебя исключить. Подумай». Подумав, я решила не менять своих установок.

Много позже Гончаров преподавал на графическом факультете МИПИДИ. В составленной им программе по рисунку стоял пункт, в котором студентам предлагалось усвоить и передать «массу и вес пространства и предметов». Это положение показалось мне образцом наукообразия. Но Гончаров мог переубедить любого.

Достижения Гончарова в гравюре принесли ему заслуженную славу. Он стал членом-корреспондентом Академии художеств. Бесчисленны



27. Перед картиной «Расстрел». 1935

дипломы и премии, полученные им на международных и отечественных выставках. Его блестящее красноречие было оценено телевидением, и он часто выступал с беседами на самые ответственные и разнообразные темы искусства, например, с комментариями к работам Пикассо. Трогателен был вечер воспоминаний о Вхутемасе Пименова, Гончарова и Образцова. Андрей Дмитриевич мужественно встретил неизлечимую болезнь и продолжал работать за две недели до кончины.

Ниссон Абрамович Шифрин был отличным декоратором, поставившим множество спектаклей в театре Советской Армии. Он участвовал в трех выставках ОСТа вещами, связанными с театром, рисунками к постановкам, иллюстрациями к детским книгам. Особой популярностью пользовался его рисунок: «Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой» — вещь лирическая и смешная. Шифрин вступил в ОСТ уже вполне сложившимся художником с ярко выраженной декоративной направленностью. Он был в высшей степени интеллигентен, говорил четко, с художественно выразительным сдержанным юмором. Его любили и уважали.

Николай Николаевич Купреянов преподавал во Вхутемасе на факультете графики в то время, когда большинство остовцев там учились. Его специальностью была литография. Я побаивалась встреч с ним: он был чересчур остроумен и беспощадно применял это качество к работам студентов. В ОСТе он держался молчаливо, никогда не произносил речей. Некоторый интервал между ним и бывшими студентами сохранялся. Его акварели и рисунки, появившиеся в Третьяковской галерее, великолепны своей легкостью, артистизмом и прозрачностью цвета. Купреянов два года подряд привозил после лета громадное количество этюдов, набросков, зарисовок и литографий, сделанных по впечатлению и экспонированных ча-

стично на выставках ОСТа. Это были: «Улица», «Парикмахерская», «Ночь», а также серия рисунков «Слобода на Волге»: множество женщин, коз, коров, рыбаков, лошадей, жеребят и детей. Кисть едва прикасалась к бумаге. Отношения строились на «чуть-чуть». Все было поэтично.

Петр Владимирович Вильямс, он же Петя, учился у К. Коровина, П. Кончаловского, А. Куприна и И. Машкова. В машковской мастерской мы и встретились, а потом вместе перешли к Д. Штеренбергу. Вильямс был одним из основателей ОСТа и очень деятельным его членом. Его отличительные качества: интеллигентность, трудолюбие и постоянство в привязанностях. Его отец был директором Политехнического музея, и это в некоторой степени определило начитанность, круг знакомств и связей. Он хорошо знал историю искусств, любил испанцев, в особенности Эль Греко. Ни Машков, ни Штеренберг на него не повлияли. Во времена ОСТа Вильямс писал много отличных портретов: портрет Всеволода Эмильевича Мейерхольда в горячей гамме — выразительный, прекрасно связанный с фоном, говорящем о характере его театральной деятельности. Портрет актера Н. Охлопкова — удивительно похожий и красивый по цвету. Эти вещи были на первой и второй выставках ОСТа. На третьей висели портрет жены, названный «Акробатка», и портрет актера С. Мартинсона — острый, ироничный, интересно скомпонованный, в бело-черной гамме. На четвертую выставку Вильямс дал автопортрет и портрет жены (актрисы Анны Амханицкой). Как-то он пригласил меня к себе и показал очень большой групповой портрет, названный «Последняя речь Ф. Э. Дзержинского на Пленуме ЦК ВКП(б)». Показан фрагмент зала, стол президиума, за кафедрой Феликс Эдмундович, произносящий последние в своей жизни слова. Выразительны руки на переднем плане. Лицо художник смывал много раз. Он говорил, что не успокоится, пока сразу в один сеанс не напишет похоже и выразительно, чтобы ясно было нечеловеческое напряжение «железного Феликса», героя революции. Не знаю, удалось ли автору достичь желаемого. То, что я видела, позволяло судить лишь о намерениях. Вся картина в общем была великолепно решена, все остальные портретные изображения очень похожи и красиво написаны. Судьба этой вещи мне неизвестна.

В двадцатых годах Вильямс занимал должность заведующего, а потом заместителя заведующего Музея живописной культуры. Музей менял свой адрес, но дольше всего находился на территории Вхутемаса, в его боковом крыле. Там висели вещи в основном представителей левого искусства. Вильямс, принимая у себя друзей, содействовал их сближению. Среди них был и композитор Д. Шостакович, портрет которого он в дальнейшем написал. Петю Вильямса ценили за его талантливость, скромность, вежливость. Как настоящий интеллигент, он не менялся в зависимости от обстоятельств и окружения. Был стойким. Слава пришла к нему рано и заслуженно вместе с инсценировкой «Пиквикского клуба» в МХАТе. Там все было весело, изобретательно и живописно. Жанровые картины-задники, написанные им, спорили с людьми на сцене, были такими же живыми и остроумными. Постановка стала событием в театральной жизни столицы и открыла Вильямсу широкую дорогу в мир театра.

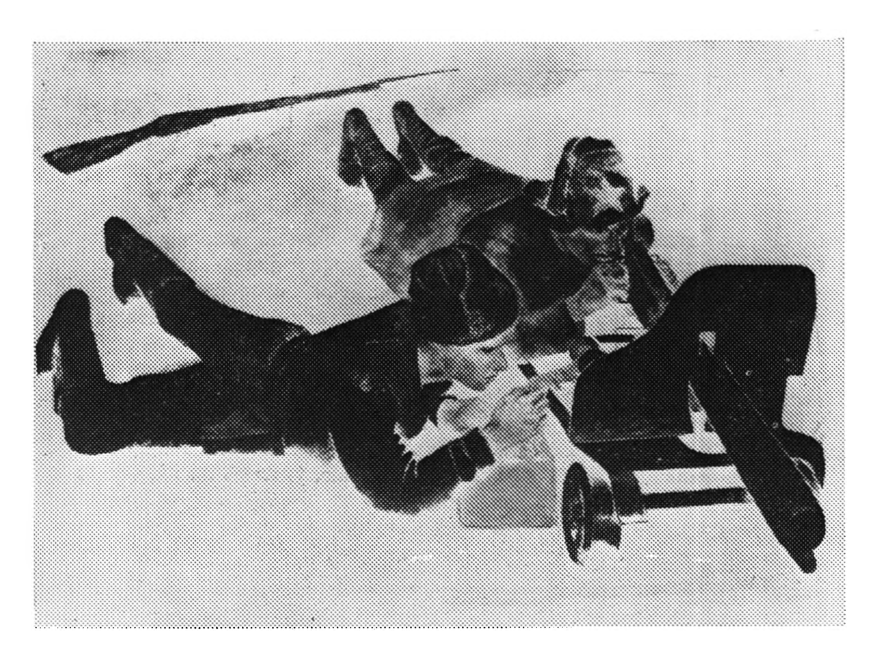
После «Пиквика» на Вильямса возлагали надежды столичные и периферийные театры. И он эти надежды оправдал. За редким исключением, все сделанное им в зрелищном искусстве было неожиданным, изобретательным и, конечно, живописным. Он говорил о себе: «Всегда и прежде всего я — живописец. Я живописцем был, есть и буду».

В 1941 году Вильямс стал главным художником ГАБТа. Вернувшись в 1943 году в Москву из эвакуации, он успел оформить только в одном Большом театре оперы «Евгений Онегин», «Иван Сусанин», балеты Прокофьева «Золушка» и «Ромео и Джульетта», балет «Снегурочка» на музыку Чайковского.

На вечере памяти Вильямса экспонировались рисунки, макеты, эскизы декораций и костюмов. Все производило впечатление гармоничности, живописности и достоверности.

В 1947 году Вильямс внезапно трагически умер 45 лет от роду. Число спектаклей, им оформленных, вызывает удивление, но согласуется с его трудоспособностью. Он мог работать одновременно над несколькими постановками. И ни одной не сделал плохо. Его жизнь — удивительный пример таланта и любви к своему делу.

28. Пулеметчики. 1926



В ОСТе по-своему выделялся Александр Тышлер. Он пользовался признанием и известностью в театральном мире. Он много, долго и успешно работал в театре, где и нашел свои знаменитые «корзины». Его выступлений, речей или высказываний мне не приходилось слышать.

В противоположность Тышлеру, Александр Лабас выступал и беседовал всегда охотно. Его работы со времени ОСТа мало изменились, судя по персональным выставкам. Лабаса всегда интересовала проблема передачи движения в статичном искусстве. Многие его работы посвящены самолетам, он их рисует снаружи или изнутри, вблизи и издали. Движение паровозов и пассажиров, рисунки авиационного цикла в большом количестве были показаны на последней выставке ОСТа. На второй и третьей висели его пейзажи и портреты в разных техниках, главным образом в акварели.

Николай Денисовский много работал в области производственной тематики, хотя на выставки ОСТа давал и портреты. Особенно успешно развернулась его деятельность в плакате, в «Окнах ТАСС» во время Отечественной войны.

В ОСТе в разное время состояло разное число членов, во всяком случае большее, чем здесь названо. Но не о всех я могу вспомнить что-нибудь кроме зрительного образа. Хотелось бы сказать доброе слово еще о Борисе Волкове. Он много сделал в театре.

Михаил Гуревич участвовал на выставках ОСТа как экспонент. Он прославился своим подвигом в Великой Отечественной войне и стал посмертно Героем Советского Союза.

Четвертая выставка ОСТа 1928 года была третьей в моей жизни и первой по своему значению. После нее состоялся официальный прием меня в члены ОСТа. Я стала участвовать в выставках, иногда несколько раз в год. Назову прежде всего «Выставку произведений революционной и советской тематики» в ГТГ (1930). Она была для меня особенно значительной. Попасть на стены Третьяковской галереи, хотя бы временно, было честью. Там висела моя картина «Пулеметчики», которая потом репродуцировалась в журналах, ходила по разным выставкам и кончила свою жизнь в частной коллекции. В Третьяковке служила экскурсоводом моя бывшая одноклассница по гимназии Вяземской — Елена Матвеевна Штейн. Мы с радостью возобновили знакомство. Ее муж решил собирать картины, надеясь составить капитал и титул коллекционера. Он предложил мне обменять «Пулеметчиков» на кожаное пальто. Я согласилась, и пальто много лет служило мне в дождь и снег, на фронте и в тылу. «Капиталистом» муж Эллы Штейн не стал, а «Пулеметчики», очевидно, погибли где-то на чердаке.

Я помню, как принимали в ОСТ Александра Ивановича Замошкина. Пименов произнес рекомендательное слово о молодом талантливом искусствоведе прогрессивного направления. «Давайте его примем». Единогласно проголосовали «за». Александр Иванович держался скромно, говорил немногословно, больше прислушивался, был приветлив и вежлив. Позднее он признавался, что ему «влетело» за вступление в ОСТ, но он раскаивался умеренно, симпатий и убеждений не менял. Он по справедливости стал членом-корреспондентом Академии художеств, и мы все, теперь уже бывшие остовцы, за него радовались. Он много лет был председателем международной организации, объединяющей музейных работников. С начала тридцатых годов Александр Иванович стал работать в Третьяковской галерее. При нем были приобретены некоторые работы остовцев: Дейнеки, Пименова, Лучишкина, Вильямса, Купреянова. Удостоились такой чести и мои «Герои Сиваша». Мне дали знать из Третьяковской галереи, что можно представить на закупочную комиссию «Героев Сиваша», но как быть с транспортом? Двухметровую картину не донесешь в руках. Я не поверила своим глазам, когда к домику на Соломенной Сторожке подъехала телега из ГТГ. Телега повезла мою картину в жизнь. Если бы ее и не купили, у меня все равно сохранилась бы благодарность к Третьяковке за проявленное внимание. «Герои Сиваша» долго экспонировались, а со временем уступили место следующему поколению художников, что закономерно.

Помимо выставочной деятельности, ОСТ пытался заняться издательским делом. Появился некий человек, предложивший остовцам делать плакаты, которые он брался напечатать и распространять с процентным отчислением в пользу распространителя. Этот «единоличник» и был издательством. Плакатов вышло два: один — Денисовского, другой — мой — «Долой империалистическую войну»: литография в два цвета, алый и черный. Внизу надпись «Издательство ОСТ 1929 г.» У этого плаката была счастливая судьба. Его взяли в хранилище при Библиотеке им. В. И. Ленина и посылали на разные выставки. Он экспонировался на выставке «Советскому плакату 50 лет», один оттиск хранится в музее г. Архангельска, один экземпляр был послан в Париж на выставку декоративного и оформительского искусства двадцатых и тридцатых годов.

Остовцы, в том числе и я, делали также плакаты о рыбах для Наркомвнешторга. Яркие многоцветные плакаты благополучно прошли все инстанции и были напечатаны. На моем листовом плакате переливался бирюзовый фон и плавали очень плотно скомпонованные съедобные рыбы Черного моря.

Будучи остовцами, мы посещали мастерскую Г. Якулова на Садовой, 10. Она была предоставлена для заседаний не только ОСТу. Здесь собирались эпизодически и художники других объединений. В обширной якуловской мастерской всюду стояли и висели картины в восточном вкусе. Преобладали локальные спектральные цвета, применялись знакомые нам по Вхутемасу сдвиги, углы, черный контур.

Такая деятельная, боевая организация, как ОСТ, распалась в 1931 году на ОСТ и Изобригаду. Дейнека еще раньше перешел в «Октябрь».

29. Герои Сиваша. 1932



Разделение ОСТа на две группы было понятно, суть дела заключалась совсем не в том, что кто-то больше любил живопись. Название «Общество станковистов» можно было отнести к той или другой группе с одинаковым основанием. Деление произошло не по принципу живописцев и графиков. Такой стопроцентный живописец, как Вильямс, вошел в Изобригаду, а график Купреянов остался в ОСТе. Больше влиял фактор личной дружбы и еще больше — отношение к содержанию искусства. В Изобригаду пошли приверженцы производственной тематики, стремившиеся расширить свои представления о жизни рабочего класса. Конечно, я была с ними. Председателем Изобригады следовало бы выбрать Вильямса или Пименова, но они и так с предельной нагрузкой работали как художники, чтобы еще брать на себя административные обязанности. Выбрали Владимира Тягунова. Давид Петрович Штеренберг был отличным председателем, пока его бывшие ученики считались начинающими художниками. Теперь они стали самостоятельными и не нуждались в его опеке. Они захотели иметь свое объединение, и они его получили, хотя и очень ненадолго. В Изобригаду вошли: Вильямс, Вялов, Гуревич, Зернова, Игумнов, Козлова, Кудряшев, Лучишкин, Люшин, Мельникова, Пименов, Тягунов, Шахов. Под председательством Штеренберга осталась уменьшенная группа ОСТа. Численность нового ОСТа и Изобригады увеличивалась за счет вновь вступивших.

Была создана «Остиада», к сожалению, не записанная. Главным автором считался Андрей Гончаров. Помню только строки, посвященные Николаю Денисовскому, возглавлявшему Обмоху (Общество молодых художников):

«Вводит новый стиль уже недомыслия детского в магазине Фаберже, на углу Кузнецкого»*.

В 1931 году ОСТ участвовал в «Антиимпериалистической выставке», организованной ФОСХ (Федерация объединений советских художников). Изобригада, принятая в этот промежуточный союз художественных группировок, также участвовала в «Антиимпериалистической выставке», посвященной международному Красному дню.

Федерация возникла в 1930 году, оставив на произвол судьбы подавляющую часть художественных объединений. В 1932 году был организован Московский Союз советских художников, в 1934 — Оргкомитет. Все художественные объединения Москвы полностью вошли в состав МОССХа, но при выборе правления соблюдалось негласное представительство от многих бывших группировок, ассоциаций, обществ. Председателем стал художник А. А. Вольтер. Он был опытным администратором. Задачей Оргкомитета, или, как его звали, «Егор комитета» (по имени председателя Егора Ряжского), была подготовка Всесоюзного съезда художников и организация Союза художников СССР. Эта задача осуществилась только через много лет.

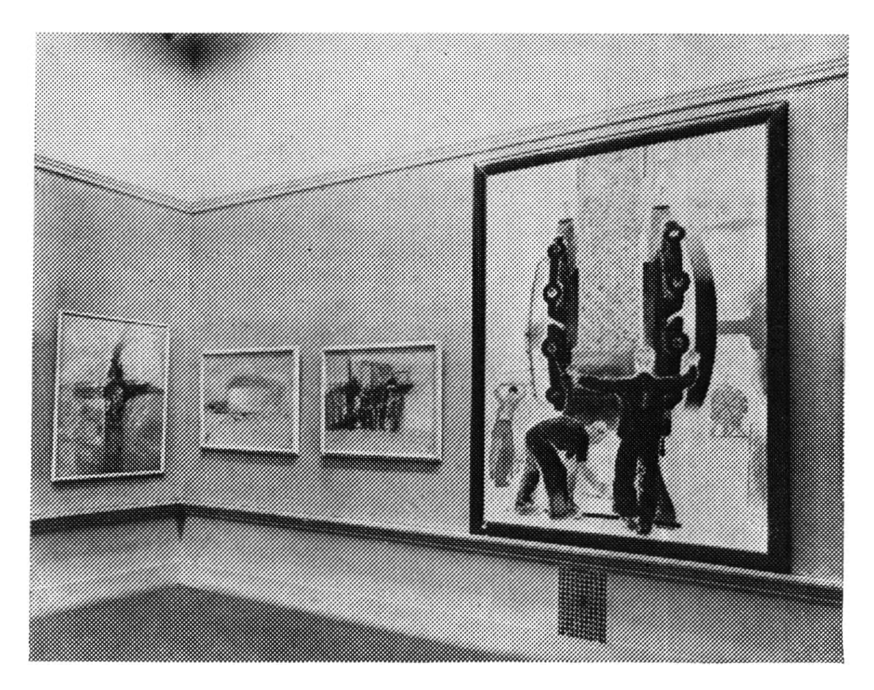
«Ситец»

В Москве, после перерыва примерно в пятнадцать лет, оживилось строительство. Была большая нужда в жилье, в зданиях производственного и общественного назначения. При этом молодые архитекторы и художники мечтали о новых формах пространственного искусства, мечтали о планировке нового, социалистического города, основанного на разумных началах. Для новых клубов понадобятся картины, росписи, созвучные новым задачам. Значит и художники, в частности остовцы, могут принять самое деятельное участие в осуществлении этих задач.

В 1929 году в печати был объявлен конкурс на эскизы панно (или настенных картин) для клубов. Конкурс опубликован от имени Московского Губернского Совета профсоюзов при участии архитекторов, предложивших примерный список тем. Эскизы подаются под девизами: конверты с фамилиями авторов вскрываются только в случае премирования. Когда срок конкурса истек, в Доме союзов открылась выставка эскизов. После ее закрытия объявили результаты. В числе премированных оказался мой эскиз под девизом «Ситец». Борис Шатилов получил премию за эскиз оформления клуба мыловаренного завода.

Готовясь к конкурсу, я выбрала тему «текстиль» как заведомо связанную с декоративными возможностями. Получив рекомендательное письмо, я поехала в Серпухов на зарисовки для эскиза. Там мне подарили несколько образцов новых ситцев. Там же я облюбовала высокую вертикальную печатную машину с пятью валами. Постаралась понять ее общее устройство и зарисовала движения людей, работающих на машине. Эскиз был сделан в Москве размером несколько больше метра по высоте. По середине планшета наклеила кусок настоящего ситца с очень крупным рисунком

* В помещении бывшего ювелирного магазина Фаберже в начале двадцатых годов находились мастерские ОБМОХУ, выпускавшие агитационные плакаты для Главполитпросвета; здесь же делались декорации для передвижного деревенского театра. (См.: *Богородский Федор.* Воспоминания художника. М., Советский художник, 1959, с. 137, 138).



30. Зал выставки советской живописи в Питсбурге (США). 1931

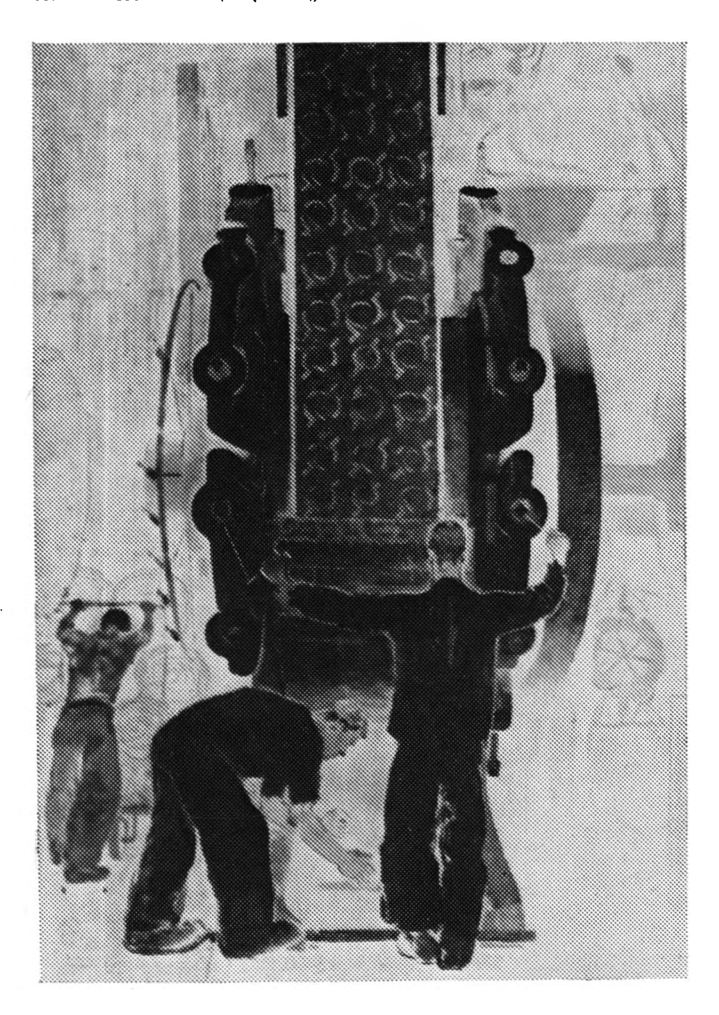
серпа и молота среди колосьев (в композицию вошло меньше двух раппортов). Наклейку прописала широкой кистью, вводя все в общий колорит.

По одобренным эскизам я, Шатилов и другие художники получили премиальные и заказ на выполнение панно. По этому случаю у нас состоялся разговор с архитектором — председателем жюри (фамилию его, к сожалению, забыла). Он беседовал о том, что наступила никогда не виданная ранее эпоха строительства социалистического города. Появилась возможность создавать для рабочих клубы по профессии. Поиски архитектурных форм будущего города — утилитарных и красивых — должны сопровождаться соответствующими поисками в настенной живописи, в картинах, написанных для новых светлых стен и для нового зрителя. Он рисовал перед нами заманчивые перспективы.

Но только я начала работать над картоном (220×160 см), как сразу же столкнулась с задачей изобразить печатную машину в фасовом положении по всем правилам линейной перспективы. Деталей в моих зарисовках было достаточно, размеры относительно человека ясны. Но большие диски и валы путались в какую-то кашу. Дело в том, что я не удосужилась до сих пор понять как следует приемы перспективного построения объемной формы, хотя и «проходила» перспективу. Пришлось достать учебники и чертить на отдельных листах мое сооружение. Около месяца ушло только на черчение. Наконец, я поняла основы и, разложив бумагу на полу, принялась за рисунок и тут же обнаружила, что точки отдаления не помещаются в пределах комнаты. Пошла со всем имуществом в сад, забила там колышки на месте нужных точек и с помощью шпагата получила желаемое. В живописи на холсте обращалась с машиной уже совершенно свободно. Писала долго, добиваясь по возможности живописной легкости производственного интерьера и контраста его с первопланными фигурами. Наконец, работа закончена.

Пытаюсь связаться с заказчиком. Но тут моя подруга Гита Авербух сообщает по телефону: «ВОКС готовит выставку в Питсбурге. Уже приняты работы многих остовцев. Если ты хочешь тоже участвовать, надо немедленно доставить работу в ГУМ, есть у тебя что-нибудь подходящее?» Я решила, что есть, имея в виду панно «Ситец». Переносить еще не просохшую вещь в свернутом виде немыслимо. Надо везти на подрамнике, но как? Помог мой родственник — летчик, раздобывший грузовик, в кузове которого и была доставлена моя работа в ГУМ. К ней отнеслись одобри-

31. Печатный цех (Ситец). 1929



тельно, хотя и сотрудников ВОКСа смущало то обстоятельство, что вещь сырая и притом густо написанная (местами шпателем). Сделали большой ящик и отправили картину в США. Она побывала на выставке в Питсбурге, потом в Филадельфии и еще на многих других зарубежных выставках, организованных ВОКСом. Когда работа вернулась, она была вся в трещинах и осыпалась. Вскоре она осыпалась совсем. Но я не очень горевала, так как будущее представлялось мне в виде длиннейшего ряда монументальных работ, которые будут мною написаны. А пока что я делала вещи

не слишком большого размера: «Гигантские шаги», «Мурман», «Портрет матери», а также «Агитпробег», написанный уже по заказу ВОКСа. Там, в ВОКСе, я встречалась с В. С. Кеменовым, Гитой Авербух и К. С. Кравченко. Они многое делали для пропаганды советского искусства за рубежом.

Работники ВОКСа были внимательны к художникам — «своим кадрам», присылали художникам каталоги, перевод отзывов, статьи, в которых упоминалось имя художника. Воксовцы и мы радовались успеху, сопровождавшему выставки*. Если картина продавалась, то на валюту приоб-

32. Гигантские шаги. 1927



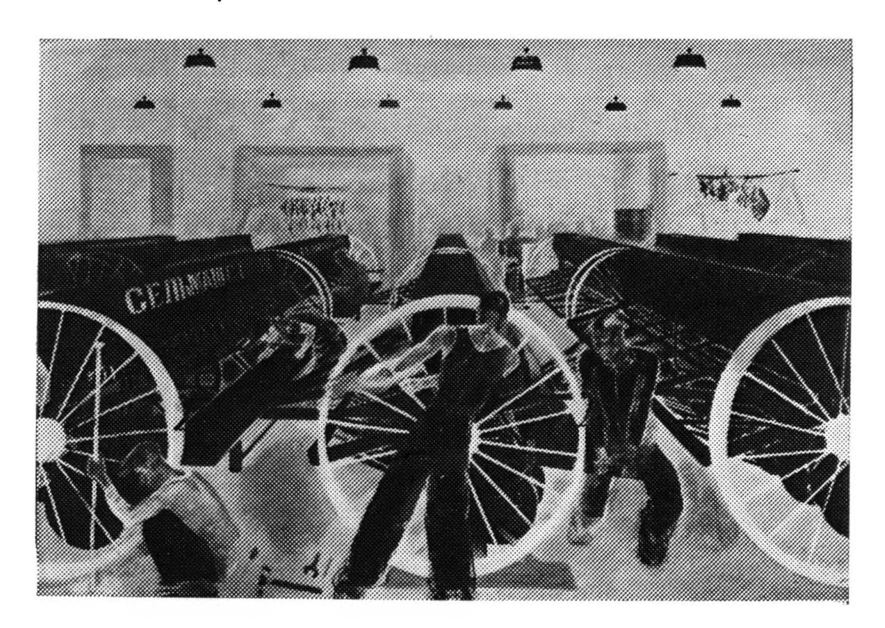
ретались художественные материалы, с которыми у нас было плоховато. Уходило в прошлое то время, когда мы дорабатывали кисти до втулки, из которой клещами вытягивали остатки щетины примерно на сантиметр. ВОКС раздавал нам кисти, масляные краски всех цветов, большие банки удивительно светлых белил, коробки акварелей, альбомы и карандаши. Это составляло неоценимое богатство в то время.

* Вот неполный перечень городов, где состоялись выставки советского искусства, организованные ВОКСом, в которых экспонировались и мои работы: 1929 год — Амстердам, Нью-Йорк, Бостон, Детройт; 1930 — Стокгольм, Осло, Берлин, Вена, Цюрих; 1931 — Питсбург, Балтимор, Сен-Луис, Берн, Женева, Базель; 1932— Льеж, Венеция, Чикаго; 1933 — Копенгаген, Варшава, Мадрид, Марсель, Париж, Лион, Бордо; 1934 — Лондон, Филадельфия.

Три командировки

В 1929 году издательство АХРР предложило группе художников из АХРРа и ОСТа контрактацию, то есть ежемесячную зарплату. За это они должны написать не то три, не то четыре картины в год для репродуцирования. Из остовцев были законтрактованы В. Люшин, К. Козлова, Ю. Пименов, кто-то еще и я. Первая картина, представленная мною, называлась «Сельмашстрой». Чтобы ее написать, я поехала в Ростов-на-Дону,

33. Сельмашстрой. 1930



где прожила около месяца. Оттуда я ездила на Сельмашстрой (впоследствии Ростсельмаш). Завод был далеко не закончен, и не все цеха предназначались для всеобщего обозрения. Мне предложили написать цех, где собирали сеялки. Он мне понравился: можно легко разобраться в технологии производства; понравилась и цветовая гамма — светло-серые стены, красные корпуса сеялок и белые колеса. Цех светлый и просторный. В один из воскресных дней на Ростсельмаше царила суета, шли приготовления. Ждали приезда Алексея Максимовича Горького. Он приехал и говорил с трибуны речь, прерывавшуюся слезами. Это меня поразило. Ведь по содержанию речь была приветствием. Высокий, худой, несколько сутулый, усы светло-рыжие. Больше всего он походил на свой портрет работы Шадра, а не Корина.

Сделав зарисовки цеха и рабочих, я наметила схему композиций, но отложила работу над большим холстом до Москвы.

Вернувшись в Москву, я использовала все сделанное на Ростсельмаше, и примерно через полгода картина была закончена, что уже нарушало установленные сроки. Она была принята, и репродукция напечатана. Наступил октябрь, и нам сказали, что все контрактанты обязаны участвовать в оформлении Москвы. Я честно отработала месяц, надеясь, что он зачтется в какой-то степени в объем контрактации. Оказалось, что два месяца (апрель и октябрь) мы обязаны работать бесплатно, а четыре картины все же надо написать. Помню, что группа остовцев трудилась на Ка-

лужской площади, устанавливая там фигуры капиталистов. Представленные мною по контрактации картины «Дети на лыжах» и купающиеся ребята (не помню, под каким названием) были приняты. Но еще до окончания года издательство АХРР на Цветном бульваре, 25 перешло в ведение государства и стало называться Огиз-Изогиз. Там работали и постоянно встречались члены ОСТа, а потом Изобригады.

Борис Федорович Малкин, директор Изогиза, был человеком изобретательным, умным, ироничным. Ему часто приходили в голову неожиданные идеи. Одна из них состояла в том, чтобы послать некоего художника, законтрактованного у него в издательстве, в какое-либо соединение Красной Армии, желательно в танковую часть. Художник сделает зарисовки, потом напишет картину, Изогиз получит интересный материал для репродуцирования. Выбор Бориса Федоровича пал на меня. Я с радостью согласилась, но и побаивалась, смогу ли оправдать его ожидания. Мне приходилось в порядке шефства от Рабиса бывать в частях связи. Это значило приехать с группой товарищей, сделать несколько карикатур на несознательных новобранцев, убегающих через забор на свидание, и вечером отбыть в Москву. Некоторое время вместе со мной в подшефную часть ездили Кукрыниксы. Тут успех был обеспечен. Вместе с графиком П. Кирпичевым мы вели раз в неделю занятия по рисунку в подшефной части. (Во время Великой Отечественной войны Павел Кирпичев был на Малой земле и работал там как художник.)

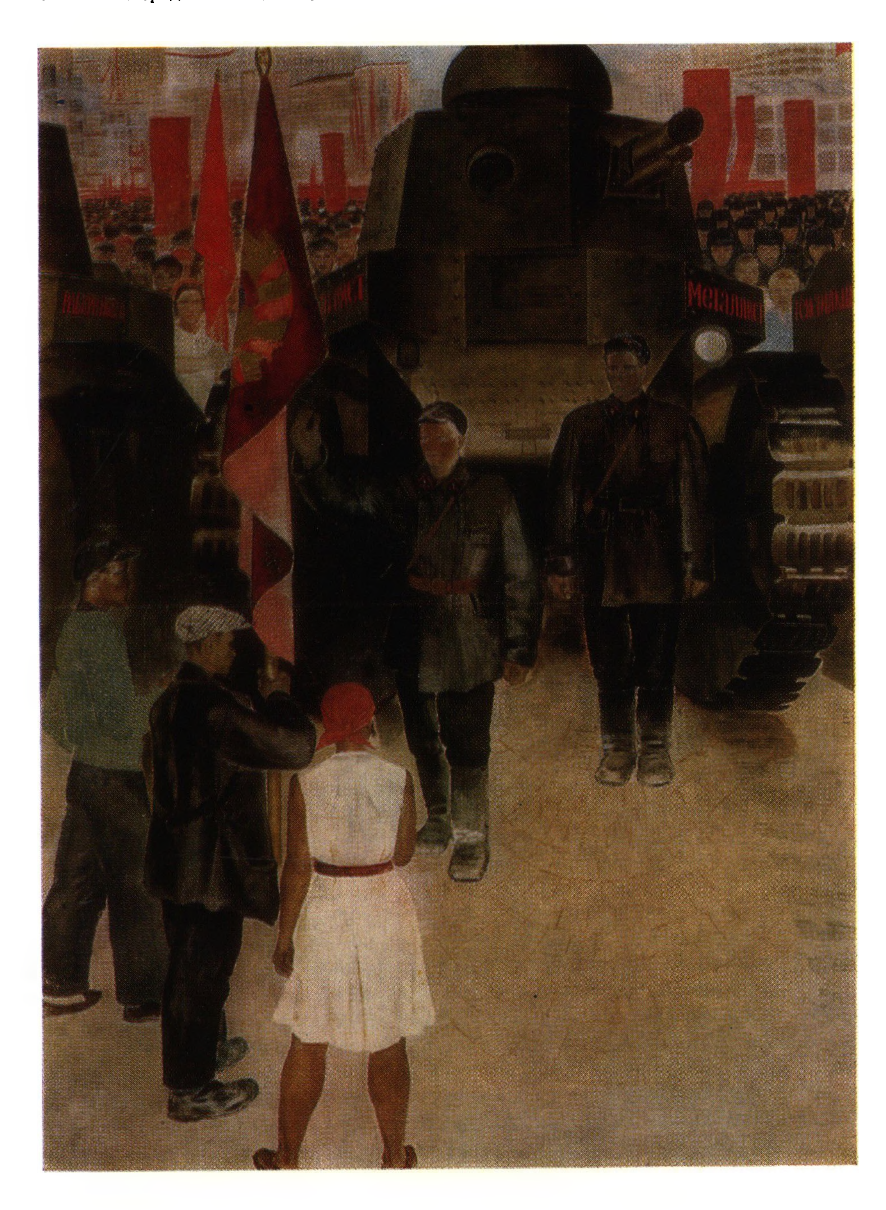
Итак, в 1929 году мне предстояла поездка в танковую часть на месяц или больше. Я знала, что к подшефным танкистам направляются еще двое или трое художников от другой организации. «Мне все равно, с кем, но не хотелось бы одной»,— заявила я начальству. Женщина в военной форме, беседовавшая со мной, записала мою просьбу и фамилии художников. Но ехать в танковую часть мне пришлось в одиночку.

Вышла я на платформу железнодорожной станции, вытащила свой багаж, огляделась. Вокруг сосновый лес. Около станции снуют военные. Один из них, узнав, кого я жду, и взяв мои документы, связался по телефону с кем нужно. Пришел боец и проводил меня к месту расположения, вернее, привел меня к деревянному домику — канцелярии. Там сидели командир и комиссар батальона. Оба изучили мои документы, поговорили со мной и оба удивились моему упоминанию об издательстве. Документы-то выданы Политуправлением РККА, а я утверждаю, что мои будущие рисунки пойдут в Изогиз, а вовсе не в Политуправление. Они звонили по телефону в разные места и выяснили все, что следовало. Комиссар освободил для меня чью-то палатку, объяснил, где находится столовая — большой деревянный барак, и сообщил часы работы.

Рисую красноармейцев, делаю наброски фигур в движении около танка и отдельно. Комиссар просматривает мои рисунки, беседует со мной. Он воевал в гражданскую войну и теперь носит три «шпалы». Когда приезжали начальники в более высоких чинах, они тоже просматривали все, что я нарисовала. Состоялся парад. Танкисты отправились в город. Туда приехали шефы и передали танковой части построенные на их заводе машины. Были знамена и речи. Довольно точно это событие было мной воспроизведено в картине «Передача танков» (ГТГ).

Я присутствовала на учениях и старалась запомнить и зарисовать группу сопровождения. На основании этих зарисовок написала в последствии «Атаку танков» для музея Красной Армии. Старалась быть полезной в батальоне: рисовала плакаты, стенгазеты, выполняла какие-то оформительские работы по просьбе комсорга Выборных. У него было своеобразное волевое лицо, и я с удовольствием написала с него акварель.

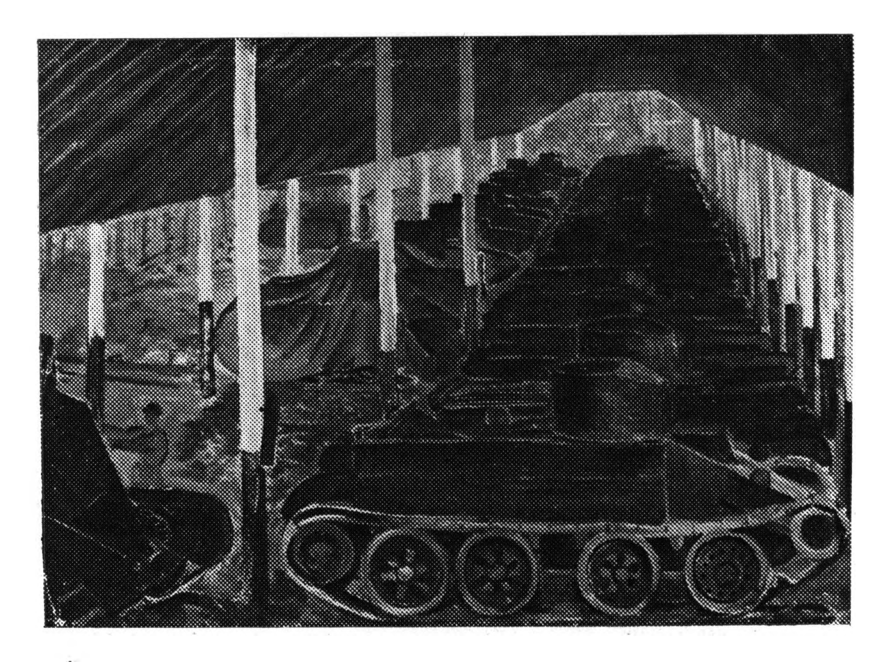
34. Передача танков. 1931



На следующее лето я опять получила направление в ту же танковую часть. Я привезла на этот раз масляные краски. Писала много этюдов портретного и пейзажного характера. Один из выполненных там этюдов попал потом в Третьяковскую галерею, как и картина «Танковый парк». «Танкисты на маневрах» хранятся в Нукусском музее.

В это время в Москве готовилась выставка, посвященная пятнадцатилетию Красной Армии. Инициатором ее был К. Е. Ворошилов. Осмотрев экспозицию, он остался недоволен обилием портретов командиров при от-

35. Танковый парк. 1931



сутствии портретов красноармейцев. Открытие выставки отложили, и выставком стал срочно искать по мастерским соответствующий материал. У меня нашлось двадцать портретов бойцов. Их все поместили в экспозиции и приобрели. Я ходила, ошалевшая от радости. Кроме того, два портрета напечатали отдельной цветной репродукцией. Б. Ф. Малкин мог быть доволен.

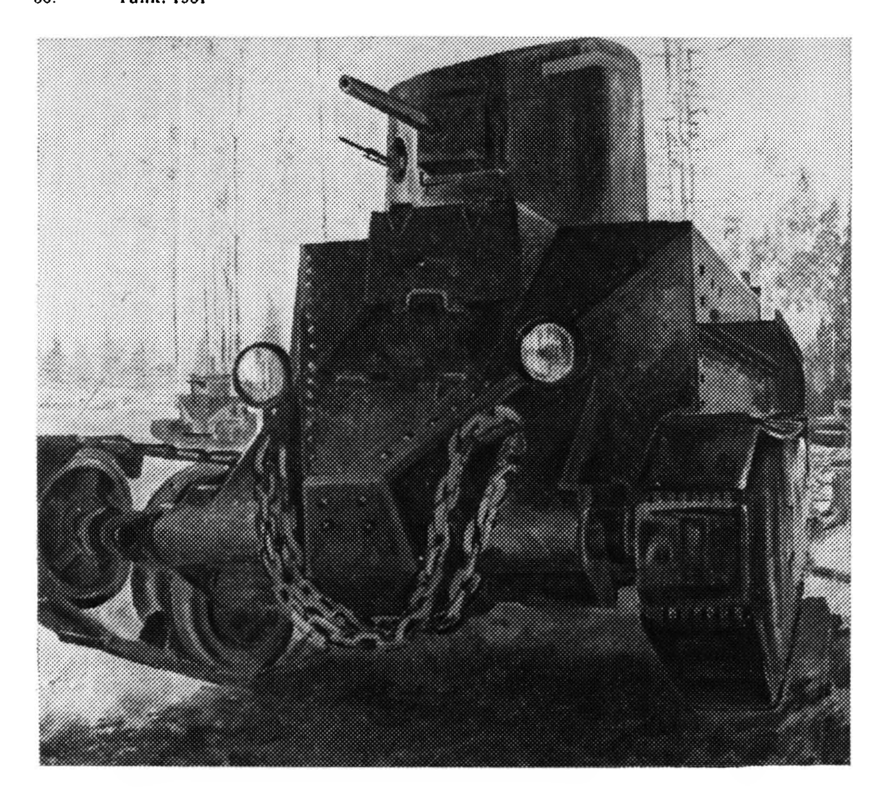
В 1931 году я получила командировку в Московскую Пролетарскую дивизию одновременно с художником Покаржевским. Петр Дмитриевич и я поехали вместе. Он с удовольствием делился своим походным опытом, помогал. Он научил меня носить сырые этюды лицом вниз, уперев подрамник в собственный бок. Очень удобно! На этот раз и он, и я привезли довольно большие холсты и писали их по нескольку сеансов. У него был великолепный инвентарь, в особенности этюдник с хитроумными приспособлениями.

Большинство сделанных там моих этюдов экспонировалось. Все три командировки были для меня интересны и поучительны. Среди моих старых бумаг я нашла благодарность от Политотдела Московской дивизии за проделанную работу.

Луганские красногвардейцы

В 1934 году художница Мария Маризе привела меня в издательство «История Гражданской войны» (сокращенно «ИГВ»). Редакция искала художника, который согласился бы поехать в Луганск и написать там четыре или пять портретов красногвардейцев. Обещали напечатать один или два портрета. Мне дадут всякие сопроводительные бумаги, а там художнику, конечно, во всем окажут содействие. В редакции предварительно

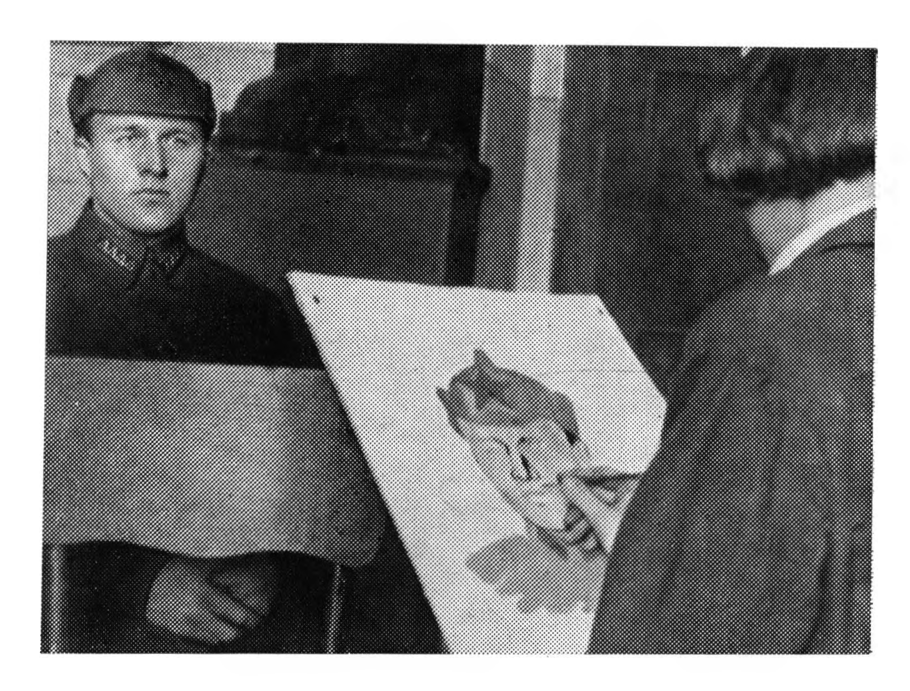
36. Танк. 1931



поинтересовались, что я окончила и что умею делать. Я показала книжки со своими иллюстрациями.

Меня не пугали обычные трудности с жильем, потому что в Луганске жила сестра моей матери с большой семьей и я рассчитывала на ее гостеприимство. Устроившись, я пошла к председателю землячества бывших красногвардейцев. Он обрадовался приезду художника больше, чем я могла ожидать. Единственное, с чем он не согласился, это с количеством будущих портретов: следовало бы нарисовать всех. Мы договорились о двадцати четырех, хотя я предупредила, что напечатают один или два. Он наметил список, сказал, что согласует его с остальными и определит очередность. Я обязалась бывать в помещении землячества с десяти утра и рисовать двух человек в день, каждого примерно по два часа. Если понадобится, договоримся о втором сеансе. Он организовал все действительно четко, по-военному.

Я понимала, что со времени организации Красной Гвардии прошло шестнадцать лет, бойцы сильно изменились, а для «ИГВ» важен их облик



37. За работой над портретом красноармейца. 1931

именно того периода. Но заняться «людской реставрацией» я не решилась, да и в издательстве мне этого не предлагали. Значит буду рисовать то, что есть.

Приходила договориться о позировании очень симпатичная немолодая женщина с простой прической и хорошим цветом лица. На другой день она явилась преображенной — что она с собой сделала ради искусства! Волосы завиты штопором, лицо накрашено, одежда с какими-то рюшками. Нельзя ни за что ни про что обижать людей, и я смолчала. Писала, старалась вспомнить, как она выглядела вчера, а волосы спрятала под косынку сестры милосердия.

Замечательное волевое лицо оказалось у рыжего кузнеца Горошенко, пришедшего портретироваться в порядке очередности. Я сразу подумала: вот оно, то самое. Во время боев он командовал бронепоездом. Рассказывал он немного, сдержанно, но выразительно. Его биография казалась написанной на всем его облике. Мне чрезвычайно хотелось это передать. Кажется, что-то получилось. Боец Титный служил в охране завода, и я попросила его прийти в том виде, в каком он бывает на службе. Он пришел с винтовкой, в фуражке и гимнастерке с расстегнутым воротом. Лицо немного усталое, сильная шея и руки. Портрет Титного я написала крупнее других, как полуфигуру. Позировал и сам председатель, но природа и время оказались к нему неблагосклонными.

В общем, это была группа людей с достойной революционной биографией, с яркими характерами и выразительной наружностью. Рисовать их было очень интересно. К сожалению, у меня сохранилось только девять фотографий от двадцати четырех акварелей, которые я принесла в редакцию «ИГВ». Там удивились количеству, а еще больше удивились письму председателя землячества. В письме он сообщает, что настоящими героями-красногвардейцами являются не все позировавшие, а только пять человек, им названных. Свое имя он поставил на первое место. На словах

председатель просил меня передать, что если надо выбрать один портрет, то именно его. Письмо, естественно, не оказало никакого влияния на выбор портретов для репродуцирования. Взяли тех, кого я и сама наметила: рыжего командира бронепоезда Горошенко и бойца охраны Титного. Имена их не были названы в печати. В первом томе «ИГВ» значилось: «Красногвардейцы Луганска». Все акварели остались в редакции, но эти люди сохранились в моей памяти. В написанную через год картину «Расстрел» что-то вошло из их рассказов.

На Магнитке

Комитет будущей выставки «Индустрия социализма», создаваемой по инициативе наркома тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе, заблаговременно направлял художников в длительные командировки. Но прежде решили показать достижения индустрии и размах строительства в Донбассе и в районе Новой Волги. В группу «волжан» входили москвичи: Ф. Богородский, И. Грабарь, Н. Денисовский, Е. Зернова, П. Котов, В. Мухина, В. Перельман, Г. Ряжский, Д. Черкес, И. Шадр, Г. Шегаль, Д. Штеренберг; ленинградцы: П. Бучкин, С. Павлов, А. Пахомов, А. Рылов, Е. Чепцов, В. Эллонен.

Начиная с 12 августа 1935 года нашей базой стал пароход «Челюскинец». Мы посетили завод им. Дзержинского в Рыбинске, выпускавший раньше вагоны, а теперь оборудование для типографий. На встрече с рабочими завода оказалось много любителей изобразительного искусства.

В Ярославле осмотрели гигантский резиновый комбинат, объединяющий пять или шесть заводов и выпускающий шины на весь Союз. Мы подолгу беседовали с директорами заводов о предприятии, о людях, о планах строительства. И в Рыбинске, и в Ярославле с нами были так приветливы, и все было так интересно, что не хотелось уезжать. То же повторилось и в Горьком, где мы видели колоссальные светлые цеха, молодежь за станками и клумбы на заводском дворе. Директор Горьковского автозавода рассказывал, что Форд, продавший Советскому Союзу станки и чертежи, утверждал: русские не освоят такой сложной техники. При нас завод выпускал с конвейера каждые 6 минут по автомобилю. Подождав 6 минут, мы сами съехали с конвейера на новой машине. Познакомились с инженером, сэкономившим государству миллион рублей золотом. Форд продавал все, но за секрет производства литых колес требовал еще миллион золотом. Молодой советский инженер сам сконструировал станок, и теперь нам продемонстрировали, как за несколько секунд получается плавно изогнутый круг, посередине толще, к краям тоньше и вогнутый, как блюдце.

На «Красном Сормове» есть целые династии: дед, отец и сын работают вместе. На многих заводах Рыбинска и Ярославля нам говорили: «Будете в Сормове, передайте привет — я там работал». При заводе есть Дворец культуры, прекрасный парк и Зеленый театр.

Прибыв в Казань, отправились в татарский колхоз, замечательный изобилием меда, яблок, помидоров, молока. Невероятное количество ребятишек и красавиц в платьях с узорами в полметра. На голове войлочная шляпа, обвитая тесьмой, а за тесьмой зеркальце, в которое соседка, не отрываясь от работы, может поглядеться.

В Казани мы побывали на меховой фабрике, славящейся своей продукцией.

На Саратовском комбайновом заводе с громадными светлыми цехами директор продемонстрировал нам пожарную тревогу: сигнал, и через 10 секунд показался пожарный автомобиль.

В Сталинград «Челюскинец» пришел вечером, и мы сразу попали на костюмированный бал: конфетти, фейерверк, фонтаны и прожектора.

Играет духовой оркестр. Это Сталинградский тракторный устраивает еженедельное гулянье под выходной на площади. Из громкоговорителя, в один из перерывов между танцами, раздалось обращение ударников тракторного завода к художникам и скульпторам СССР (опубликовано в «Правде» от 2 октября 1935 года).

Мы осмотрели заводы «Красный Октябрь», «Баррикады» и красавец Сталинградский тракторный, поражающий необыкновенной чистотой. В литейном цехе прохладно и светло. Дворы превращены в парки, переса-

38. Портрет Бурлакова. Из серии «Красногвардейцы Луганска». 1934



жены большие деревья, созданы прекрасные аллеи. Вдоль всех корпусов — клумбы. Вьющиеся растения поднимаются до второго этажа. Стены кузнечного цеха сделаны из рифленого железа и могут подниматься как шторы, и тогда громадные молоты рисуются на фоне клумб.

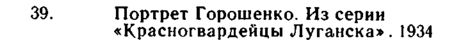
При заводе «Красный Октябрь» есть дом для «ремонта на ходу». Бывшая барская вилла на берегу Волги отделана заново, при ней водная станция, купальня. После окончания работы люди садятся в санаторный автобус и приезжают на отдых.

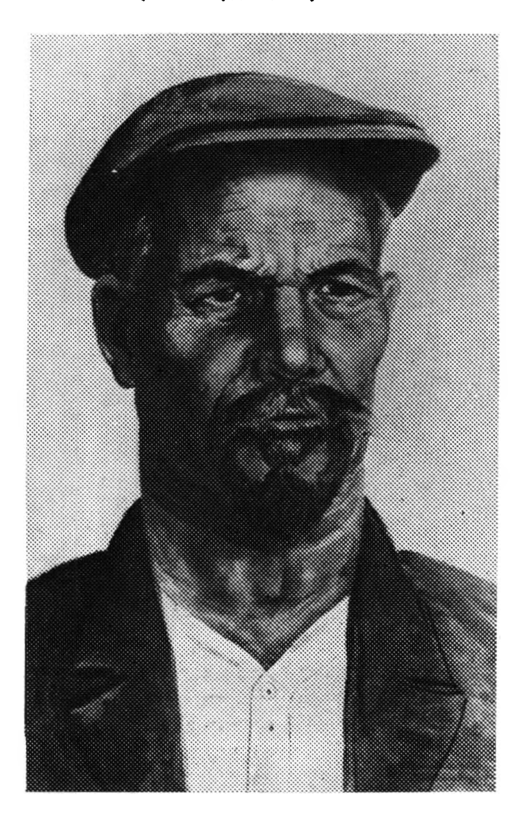
На пароходе «Челюскинец», пока он идет от пристани к пристани, царила веселая, приподнятая атмосфера. Рисовали, пели, обменивались впечатлениями, рассказывали разные небылицы. Особенно отличался Богородский. Он показывал фокусы и сочинял невероятные истории. У Пахомова альбом заполнялся портретами.

Вернувшись в Москву, мы доложили выставкому, кто над какой темой будет работать. Оказалось, что все художники — 12 москвичей

и 7 ленинградцев — хотят получить длительную командировку в Сталинград. Чтобы никого не обижать, Сталинград до поры оставили в запасе. Моя тема «Магнитогорский блюминг» была одобрена.

В конце августа 1935 года я вышла с увесистым багажом на платформу станции «Магнитогорск». Шел снег. Попутчики объяснили,— и они оказались правы,— что это еще не зима, она настанет гораздо позже, а пока будет тепло и даже жарко. Пересекая пустынное поле, окруженное железнодорожными постройками, увидела очень непрезентабельную таратайку, на которой через два часа добралась до города в гостиницу, единственную на весь Магнитогорск, да и в той для приезжих мест мало — подолгу жили служащие завода.


39. Портрет Горошенко. Из серии «Красногвардейцы Луганска». 1934

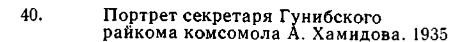


Магнитогорск, или, как его любовно здесь называют, «Магнитка», прежде всего поражает расстояниями. От гостиницы до заводских цехов чуть ближе, чем от вокзала до гостиницы. Город рассчитан на будущее, отдельные комплексы располагаются просторно, на десятки километров друг от друга. Основной транспорт — одноконные пролетки; для особо отдаленных мест предназначены тройки серых или гнедых коней. Легковых автомобилей тогда было очень мало.

Меня приняли хорошо. Дали возможность с помощью провожатого ознакомиться с главными объектами строительства и производства. Только недавно Магнитострой был переименован в Магнитогорск. Впечатление — грандиозное. Цеха громадные, просторные, электрифицированные, домны величайшие, производство металла рассчитано на всю страну.

Мне предстояло написать блюминг. Предполагалось, что моя картина «Пуск блюминга» будет представлять собой нечто вроде коллективного портрета. Но оказалось, что на Магнитке уже давно не работают те, кто присутствовал на пуске или управлял блюмингом. Поэтому цель моей командировки стала вырисовываться как сбор материала для эскиза картины «Магнитогорский блюминг» в его ежедневном трудовом состоянии.

Мне удалось написать много холстов и внутри прокатных цехов и вне их, пристраиваясь со своим этюдником в любом месте, которое каза-



40. Портрет секретаря Гунибского райкома комсомола А. Хамидова. 1935



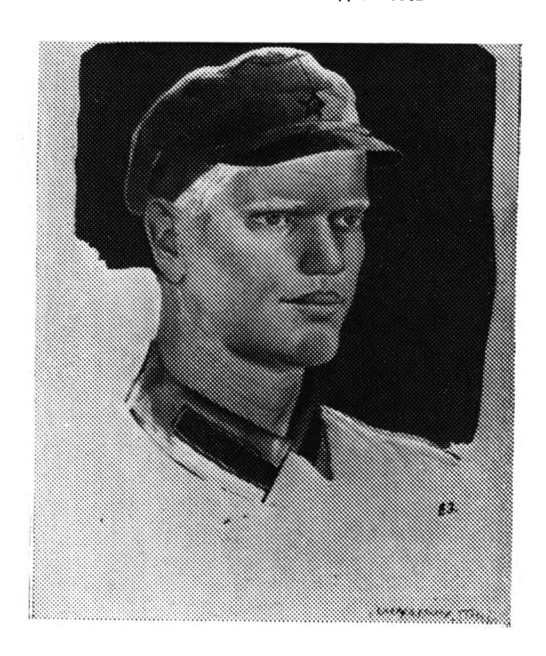
лось мне интересным. А таких мест было множество. Я «захлебывалась» от желания написать все и работала от восхода до темноты. Сперва этюды получались грязно-серые. На первый взгляд других красок в пейзаже действительно не было: снег, серый бетон и черное кружево переплетений ферм. Потом снег растаял, обнаружилась бурая земля, при высыхании серая. Никакой растительности, кроме жухлой травы. Говорили, что весной степь бурно цветет. Мне же хотелось извлечь цветовую гармонию из того индустриального пейзажа, который был передо мной.

Кроме внешнего облика прославленной Магнитки, надо было подумать о людях, ее создающих. Мне помог директор — организатор музея Петражицкий, составивший список знатных людей, куда вошли землекопы (в их числе Галлиулин, перекрывший все существующие нормы) и операторы блюминга (Дьяченко и Богатыренко), девушки-строители и начальники строек и цехов (Гуревич и Иванов). Я обращалась к ним с просьбой позировать, и мне не отказывали. Предполагалось, что удачные портреты пополнят фонд будущего музея.

Каждый художник мечтает о создании психологического портрета, о такой его композиции, которая выразила бы характер натуры, показала, чем этот человек отличается от миллионов других людей. Мои попытки писать портрет прямо в цехе не удавались. Мольберт всегда оказывался на пути какого-нибудь транспорта, да и положение портретируемого было не-

завидным; мешали и холод, и ветер. В гостинице спокойнее и теплее, но там свои трудности: фоном могла служить только белая стена. Никаких оживляющих портрет аксессуаров у меня не было. Приходилось выжимать все возможное из белил, охры и жженой кости. Единственное окно в комнате не позволяло «поколдовать» со светом. К тому же комната была мала для портретов в рост, но поясной, хоть и с трудом, можно было написать. Иногда выкраивалось время сделать сначала односеансный этюд, потом писать холст большего размера в три или четыре приема. Для человека фи-


41. Механик танка В. П. Фадеев. 1932



зического труда просидеть неподвижно сорок пять минут трудно, он засыпает. Чтобы развлечь модель, веду беседу, спрашиваю о том, о сем, что отчасти рассеивает мое внимание. С другой стороны, необходимо знать, кого рисуешь и, конечно, интересно узнать подробности о таком новом грандиозном предприятии.

Одновременно со мной на Магнитке находилась моя приятельница, московский скульптор Евгения Блинова. О нашей работе рассказывала газета «Магнитогорский рабочий». Молодая симпатичная сотрудница редакции часто приходила к нам. Она интересовалась, как индустриальные мотивы отражаются в искусстве. По ее просьбе была написана статья о путешествии художников по Волге.

24 октября редакция «Магнитогорского рабочего» устроила в своем помещении выставку моих работ и работ местных художников — любителей и профессионалов. Завком металлургов и постройком пригласили рабочих и в первую голову тех, кого я рисовала. Встреча прошла оживленно. Мое сообщение состояло из рассказа о задачах советского искусства, о его международном значении, о предстоящей выставке «Индустрия социализма». Обсуждали экспонированные вещи. Местные художники удивились количеству моих холстов, а также тому, что я нашла сюжеты там, где все им было знакомо до малейших деталей, где с их точки зрения никаких сюжетов нет.

Выступали директор музея Петражицкий, инженеры Хабаров и Иванов, архитектор Демочко, художник Жуков и скульптор Серегин. Они говорили о том, что надо создавать на индустриальных гигантах Дома техники, Дома культуры, музеи, объединять местных художников. Участники встречи присоединялись к обращению сталинградских рабочих, призывавших всех советских художников передать в своем искусстве великий энтузиазм строительства социализма в нашей стране. Сообщение о встрече было помещено в газете «Магнитогорский рабочий» от 30 октября 1935 года.

42. Девушка из Гуниба. 1935



Моя командировка кончалась. К этому времени и этюдник, и трехногий мольберт пришли в жалкое состояние. Тяжесть больших этюдов, а также камней, которые приходилось к мольберту привешивать, чтобы его не унесло ветром,— все это привело в негодность художественные принадлежности. В гостинице я нашла замечательного слесаря. Он все умел. Он чинил мой мольберт и этюдник столько раз, что к отъезду это были уже совсем другие предметы: надежные, прочные, красивые, сменившие все свои металлические части.

Было уже по-настоящему холодно. Мой багаж стал неподъемным, а мне предстояло еще посетить Пышмашстрой *, так как я обещала напи-

* В городе Пышма Свердловской области в тридцатых годах возводился машиностроительный завод.

сать три работы к выставке «Урало-Кузбасс в живописи». В две недели я справилась с заданием, хотя понимала, что это не столько картины, сколько большие проработанные этюды.

В Москве я показала магнитогорские этюды и эскизы картин выставкому. Эскиз утвердили, и тут стало ясно, что мне для создания картины не хватает знания деталей заводского интерьера.

43. Мимозы. 1937



Надо было поехать в Магнитогорск еще раз, что я и выполнила в 1936 году с громадным удовольствием.

В обжимном цехе наступает момент, когда огненная металлическая болванка движется по вальцам и окрашивает весь интерьер красным светом. Тени становятся бирюзовыми. Минуты три-четыре длится такое чудо, потом все гаснет. Я ловила это волшебное освещение почти месяц. Когда более или менее разобралась в происходящих процессах, разделила мысленно часть цеха, которую собиралась написать в картине, на четыре части: по вертикали и горизонтали. Каждую часть изобразила отдельно на метровом холсте, придерживаясь сияющего освещения. Естественно, что и люди должны быть написаны в той же гамме.

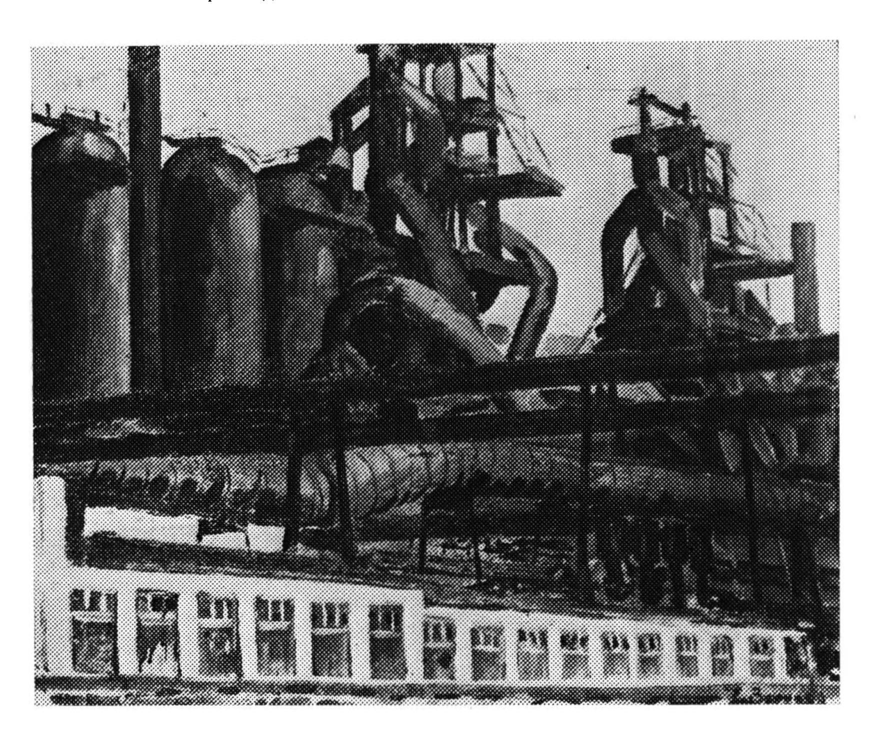
Много внимания требовала вторая плотина — гордость Магнитки. В прошлом году это была земляная насыпь на ровном месте, вблизи реки. Теперь прорубали длинный карьер в твердых породах немыслимой красоты. Фиолетовые, малиновые и красные порфиры сияли на солнце.
Я часто ездила на плотину, писала сначала маленькие, а потом громадные этюды. По дороге мне приходилось идти мимо длинного ряда земля-

нок, сверху покрытых, кажется, парусиной. Таких землянок было множество. Здесь жили строители Магнитки.

Во вторую поездку колорит моих холстов стал как будто несколько лучше, светлее. Тюбики черной краски лежали в этюднике без дела, в ход шли другие цвета. Да и солнце светило теперь ярче.

Пробыла на Магнитке два с половиной месяца. Работала над портретами и в этот приезд. Директор местного музея показал все сделанное мною директору магнитогорского комбината А. П. Завенягину и вместе

44. Магнитогорские домны. 1935

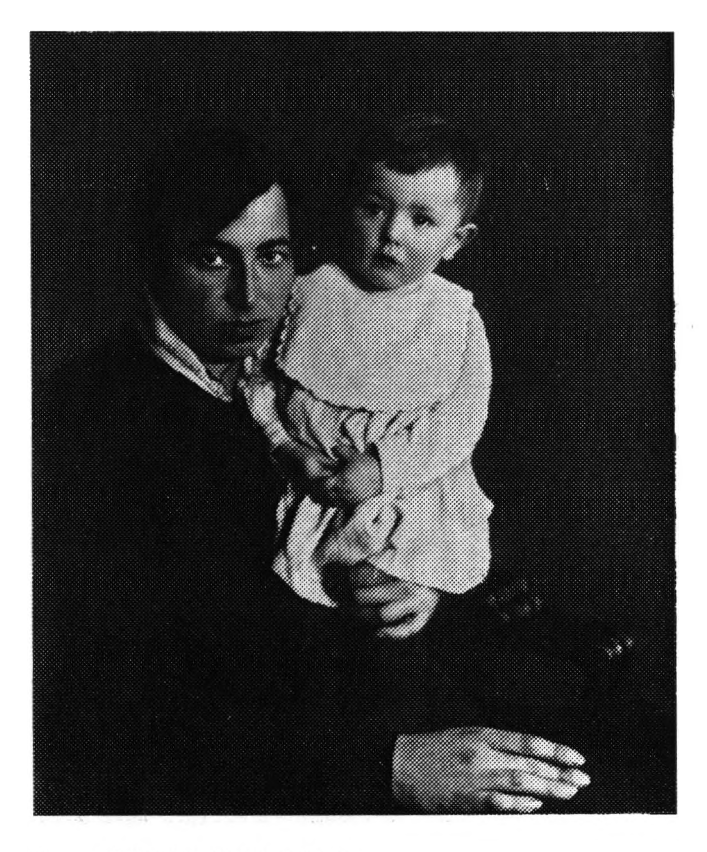


с ним отобрал часть этюдов. Мы уговорились, что сначала я все покажу в Москве выставкому, а потом пришлю отобранное обратно в Магнитогорск.

В Москве я долго корпела над большим холстом, используя натурные этюды, применяя искусственное освещение для лепки фигур. Выставком принял картину «Магнитогорский блюминг», и она заняла свое место на выставке «Индустрия социализма». Товарищи одобрили мою вещь. Я с радостью прочла об этом у А. Рылова в его воспоминаниях.

В Магнитогорске я больше не бывала, но знаю, что там в Краеведческом музее находятся три моих индустриальных этюда. И теперь я получаю письма с Магнитки от искусствоведа Л. Киреевой и ее студента А. Шунина. Они побывали у меня. Я передала им сохранившиеся у меня материалы: старые фотографии знатных людей, газеты того времени. Я ценю эту связь и радуюсь ее прочности.

Поездка в Магнитогорск осталась в моей памяти как прикосновение к истории нашей страны. Она шагала в будущее, и я была счастлива принять в этом хотя бы малейшее участие.



45. С дочерью Викторией. 1935

Панно для выставок

Два огромных панно должны были украсить Советский павильон на Всемирной выставке «Мир завтрашнего дня» (Нью-Йорк, 1939). Панно «Физкультурный парад» по эскизу Ю. Пименова писала бригада в составе В. Васильева, Е. Зерновой, К. Купецио, И. Пастернака, Т. Покровской, Б. Шатилова, И. Штанге.

Панно «Лучшие люди Советского Союза» по эскизу В. Ефанова делала бригада, в которую входили: Т. Гапоненко, В. Крайнев, А. Лавров, П. Мальков, А. Моравов, В. Одинцов, А. Пластов, К. Ротов, Г. Савицкий, М. Сидоров, А. Суворов, Н. Христенко, Д. Шмаринов.

Возможно, участвовал еще кто-то. Я же перечисляю тех художников, кто оказался запечатленным на фотографиях, которые сохранились у меня.

Большой, светлый, детально проработанный эскиз Пименова, кроме парада физкультурников, содержал в себе как бы вторую тему: будущий счастливый и прекрасный город Москва. Эскиз (находится в ГРМ) был написан маслом. В той же технике выполнялось и панно.

Правительственная комиссия, утвердившая эскиз, предоставила для выполнения панно очень большой зал заседаний ЦИК в здании, где теперь находится ГУМ. Там же разместилась и бригада Ефанова. Плотники установили в зале два огромных изогнутых подрамника. Эти как бы полуци-



46. Бригада художников, работавших над панно для международной выставки в Нью-Йорке (второй слева — Ю. Пименов, третья слева — Е. С. Зернова). 1939

линдры, обращенные друг к другу вогнутыми сторонами, частично входили один в другой — иначе они бы не поместились. Писали по вогнутой стороне. Холст, предназначенный для парусов и снабженный металлическими кольцами, притянули канатами к мощным деревянным столбам. Вся конструкция была сделана солидно и тщательно, так же как и леса и стремянки. Холст грунтовали опытные маляры.

Мое первое задание заключалось в том, чтобы добыть во Всесоюзном комитете физкультуры и спорта изображения флагов главных спортивных обществ. Такие флаги, сгруппированные вокруг государственного флага СССР, составляли центр композиции. Их надо было написать точно.

Обойдя множество комитетских комнат, я, наконец, получила в руки большой альбом, где было все, что нам нужно. Я зарисовала форму и рисунок знамен, а цвет записала словами. Рабочий день в нашей бригаде установили с десяти утра до десяти вечера. Поэтому я успела в тот же день принести рисунки, они были членами бригады встречены с непонятным мне энтузиазмом. Оказалось, что ту же миссию уже неоднократно — и безрезультатно — пытались осуществить другие ходоки. Просто мне посчастливилось. С радостью и увлечением я принялась писать знамена. Цветной шелк, красивые складки, так изобретательно придуманные автором эскиза,— писать одно удовольствие. Возникло разногласие с соседом: придерживаться светотени или писать, условно утемняя форму слева направо. Пименов мудро решил: пусть каждый пишет по-своему, с того расстояния, с какого смотрятся флаги, это будет все равно. Только бы соблюдался общий колорит. Однако, когда я попыталась писать герб с помощью точно рассчитанной криволинейной сетки, Пименов такой опыт запретил как неоправданную трату времени. После знамен я делала первую прокладку

первопланных фигур, то есть лепку крупных форм в их общем движении, а Пименов придавал этим фигурам красоту, изящество и тонкость. Небо писала Ксана Купецио, красиво и со знанием дела — наверху холоднее, внизу теплее, вводя еле различимые нюансы и переходы.

Барельеф и скульптуру отлично решил Володя Васильев. Мелкие фигуры писали все. Были головы, которые писали все по очереди, потому что они никому не удавались, например, матрос на лестнице слева. Были трудные куски, которые приходилось писать лежа. В общем, все трудились на совесть, действительно выдерживая 12-часовой рабочий день, и панно продвигалось быстро.

Мы интересовались успехами соседей, то есть бригады Ефанова, и с удовольствием отмечали, что идем равными темпами, хотя нас вдвое меньше. К соседям приходили позировать знатные люди: летчики, доярки, ученые. Помимо фотографий, которыми все, конечно, пользовались, тут же писали портретные этюды, рисовали головы. Особенно отличался Аркадий Александрович Пластов. Приготовив заранее палитру и холст, он за 20 минут делал отличный портретный этюд, красивый, выразительный, похожий. Костя Ротов блистал зарисовками.

Художники подружились с летчиком В. Коккинаки, который оказался приветливым, дружелюбным человеком. Он регулярно приходил к нам, интересуясь, как продвигается живопись.

Так как архитектура много значила в нашем панно, к нам прикрепили молодого талантливого архитектора Е. Стамо (болгарина по происхождению). Он советовал, как уточнить архитектуру, намеченную в эскизе, и сам чертил по линейке. Мы проверяли работу с полу, сверху, с противоположных лесов, все казалось хорошо.

Правительственная комиссия, в составе которой были и архитекторы, нашла, что люди на панно не вызывают возражений, но архитектура не та. Ее надо писать заново и строить, исходя из других принципов. Город будущего должен выглядеть по-другому. А как? — на этот счет у архитекторов были разные мнения. Архитектура, которую нам помогал вычерчивать Е. Стамо, была в общем классической — колонны, пилястры и прочее. Но с двадцатых годов существовало в архитектуре и другое направление — конструктивизм. Примером мог бы служить жилой дом, построенный в районе Арбата архитектором К. Мельниковым. Я в нем бывала: круглая башня с винтовой лестницей внутри; комнаты имеют форму секторов, то есть они в плане близки к треугольнику; полы с наклоном, а круглые окна расположены внизу, у самого пола. В 1927 году Корбюзье построил в Москве на ул. Мясницкой (ныне ул. Кирова) дом на массивных столбах без каких-либо членений или украшений. Возможно, это направление следует признать достойным будущего города? Тогда следует убирать колонны, ликвидировать все украшения и оперировать только большими чистыми плоскостями. Четких указаний мы не получили. Большинство архитекторов высказывались в пользу классики. Пришлось закрывать белилами очень большие площади панно и «воздвигать» заново высотные дома, а главное — строить архитектуру, которую еще никто не видел. Но мы не унывали и верили в конечную победу.

Во второй визит правительственная комиссия сказала то же самое: людей можно принять, но архитектура нуждается в коренной перестройке.

После долгих переговоров архитекторов между собой и с Пименовым договорились, что остаются боковые кулисы, то есть правая и левая части архитектуры, а центрально расположенные здания уйдут очень далеко, погрузятся в воздушную дымку и станут еле различимыми.

Понадобились еще килограммы белил и неделя напряженного труда. Наконец, все было закончено — правительственная комиссия приняла панно. Оба панно навернули на огромные катушки-валы и отправили в Нью-Йорк. Там они украшали Советский павильон и вернулись обратно в Моск-

ву, в Торговую палату. Во время Великой Отечественной войны при налете фашистской авиации оба панно сгорели.

Коллективная работа над панно представлялась мне осуществлением нашей вхутемасовской мечты о новом искусстве, прославляющем достижения революции.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года накануне открытия представляется мне необычайным зрелищем. Столько интересного и столько спорного; необычны масштаб и размах строительства. Все время хотелось уйти из павильона «Дальний Восток», где я работала, и поглядеть, что еще произошло за ночь, какую скульптуру привезли, какой павильон сбросил леса.

Но Пименов строг и не допускал никаких отлучек. Он, конечно, глава и руководитель бригады, хотя считал авторами всех работавших с ним художников: С. Адливанкина, В. Васильева, Г. Гордона, Е. Зернову, Г. Нисского, И. Пастернака. Пименову принадлежали эскизы, хотя каждый в какой-то степени приложил к ним руку. Общее решение панно, композиция, весь строй и ритм, несомненно, пименовские. Мы все это отлично понимаем и действуем сообразно. У нас два панно в павильоне Дальнего Востока: «Встреча героев Хасана с колхозниками Дальнего Востока» и «Приезд переселенцев в приамурский колхоз».

Оба панно сходны по месту в архитектуре, масштабам, композиции, у них общий горизонт и похожий пейзаж. Они помещаются внутри павильона. Наружное, очень красивое, оформление принадлежит Андрею Гончарову. Между пилонами и пилястрами здания, символизирующего неприступную крепость, Гончаров разместил десять панно, рассказывающих о разных отраслях сельского хозяйства Дальнего Востока. Панно графичны, фон золотой, рисунок сделан коричневым и черным. Фигуры даны силуэтами, они занимают не более одной десятой общей высоты панно. Остальное — пейзаж с животными, деревьями и океаном.

У нас фигуры гораздо крупнее, первопланные больше натуральной величины. На первом панно центром служит великолепный пименовский натюрморт из цветов и овощей. Пименов пишет также почти все женские фигуры — они самые пластичные как в этом холсте, так и в другом. Вертикальные мазки — характерный прием письма Пименова. В средней части панно мне принадлежат фигуры красноармейцев, а в правой — танки и на втором плане танкисты. Первопланных танкистов писал Адливанкин. Мы с ним не ладили, так как усвоили противоположные точки зрения на хорошее и плохое в живописи.

Мое положение в бригаде затруднялось тем, что Пименов назначил меня старостой. Я была обязана добывать фотографии, выписывать и получать материалы, беспокоиться о своевременной зарплате. Это неприятная должность, которую я не любила, но Пименов старался меня умаслить комплиментами за расторопность. При этом мне полагалось не отставать от других художников в исполнении своей части панно. А как известно, административные дела требуют много времени и хождений, часто напрасных. Были тяжелые минуты, но в общем преобладала радость от участия в такой интересной монументальной работе.

Композиция второго панно, построенная на вертикалях, была отчетливее, чем в первом. Ее пластический центр состоял из переплетения рук, протянутых с двух сторон группами людей. Узкие красные знамена перекликались с высокими стволами любимых мною сосен. Работой над пейзажем, легким, нежным и красивым дирижировал Г. Нисский — тогда еще совсем молодой. В этих панно мы стремились и в какой-то степени выразили радость встречи, состояние молодости, счастья, праздника.



47. Е. С. Зернова с родителями — Викторией Петровной и Сергеем Алексеевичем. 1934

Мне сейчас не кажется, что все работы на Сельскохозяйственной выставке 1939 года, считавшиеся тогда монументальными, действительно такими и являются. И хотя за сорок последующих лет критерии сильно изменились, все же хочется думать, что наши панно во многом относятся к монументальным произведениям.

На выставке к вещам, безусловно монументальным с любой точки зрения, следует причислить два огромных панно А. Дейнеки на тему «Старая деревня». Они резко отличаются от большинства росписей лаконизмом, динамичностью, образным решением. Эти панно представляются мне наиболее выразительными из всех, что были на ВСХВ. Одно из них: «Спор на меже». Узкая длинная фреска, где предельно ясно выражена тема — столкновение имущих и неимущих. Умно расположены враждующие группы, соблюдена мера гротескности в характеристике помещика и его прихлебателей. Внимательно построена и разработана по типажу центральная группа, сдержанная и сопротивляющаяся. Очень хорош о многом говорящий пейзаж — желтая пашня и чересполосица крестьянских нищенских наделов.

Удивительно умно скомпонован плафон Дейнеки в павильоне Дальнего Востока «Переход Улан-Удэ — Москва». Взяты два различных пространства и три основных формы: в одном круге Спасская башня, в другом — заснеженный пейзаж Улан-Удэ и в центральной эллипсовидной форме плафона — лыжницы на фоне неба в сильном ракурсе. Все вместе — просторно и красиво.

В том же павильоне Дальнего Востока находилось еще одно произведение Дейнеки, неожиданное для него: «Бурят-монгольские колхозники на приеме в Кремле». Это поясные портреты членов правительства и двух бурятов, очень точно и крепко нарисованные. Но если бы мне сказали, что это писал П. Шухмин — я бы поверила. Только девушка-бурятка выглядит несколько по-дейнековски. Может быть, потому, что напоминает Клашу Козлову.

После открытия ВСХВ участники нашей бригады ходили по выставке скопом или в одиночку и получили полную возможность все посмотреть и сравнить. Большинство росписей или панно были выполнены маслом, как и наши панно. Были очень неплохие работы, например, «Передовики животноводства» В. Одинцова.

Типичная вещь тех времен — панно А. Бубнова, Т. Гапоненко и Д. Шмаринова в главном павильоне. Оно вызывало много восторгов и похвал. В нем было ясное членение на группы, густой цвет и очень конт-

48. Натюрморт с семгой. 1934



растная светотень. Что касается пластики, то мне казалось, что движения и жесты пименовских девушек пластичнее, да и выглядят они привлекательнее.

Очень нравилась нам скульптура С. Лебедевой «Алексей Стаханов» именно с точки зрения пластики.

Мы впервые увидели тогда мухинскую группу «Рабочий и колхозница», прибывшую с Парижской выставки. Все восхищались скульптурой, но сожалели, что постамент мал, низок. И, конечно, вспоминали композицию античных «Тираноубийц». Интересовала и новая техника ваяния из нержавеющей стали.

Обращала на себя внимание и фреска Л. Бруни «Ашуги»: в ней было своеобразие и легкий рисунок.

Ошеломляюще действовало панно «Штурм Зимнего дворца» П. Соколова-Скаля — вещь спорная, не до конца продуманная и все же привлекательная эмоциональностью и напором.

Ко многим вещам Сельскохозяйственной выставки 1939 года приложимо понятие «помпезность». Она тут расцвела особенно ярко. Приходится признать, что это было стилем эпохи. Находились произведения и другого направления, более скромные, например, триптих Ф. Модорова и Е. Калачева. Но эти произведения трудно назвать монументальными или декоративными и даже понятие «панно» к ним не подходит.

В Кишиневе

Летом 1940 года Оргкомитет Союза художников СССР предложил мне и Иосифу Михайловичу Гурвичу поехать в Кишинев, чтобы помочь местным художникам организовать Союз художников Молдавской ССР и заодно собрать материал для предстоящей всесоюзной выставки. В Оргкомитете нам объяснили, что политическая обстановка в Молдавии сложная, Советская власть на части территории установилась недавно.

На вокзале в Кишиневе нас встретили трое художников и сестра Гурвича. Решили, что Гурвич будет жить у нее, а я устроюсь в соседнем доме.

Первая встреча с художниками состоялась на следующий день. Все они говорили свободно по-русски. Народу было человек тридцать. Мы рассказали очень подробно, как организованы МОССХ, Оргкомитет и Всекохудожник, отвечали на множество вопросов, касавшихся большей частью материальных дел, сказали, что собираемся здесь писать этюды. Последовало удивленное: а что тут писать? Договорились, что мы посетим мастерские или квартиры и побеседуем с каждым, кто этого пожелает.

У скульптора К. Кобизевой было свое «ателье». В нем стояли и ее вещи и ее мужа — талантливого графика. Скульптурные портреты были высокой грамотности, талантливы и выразительны. Их можно было экспонировать на любой выставке всесоюзного масштаба. Графика и живопись ее мужа были интересны и декоративны.

Так мы ходили каждый день к одному или двум художникам, пока не посмотрели всех. Убедились, что состав будущего союза налицо, но есть еще несколько художников в соседнем городе. В Бендерах увидели тоже вполне достойных будущих членов союза. Теперь мы начали действовать официально. Пошли в Управление по делам искусств Молдавской ССР, где доложили, что предварительное ознакомление закончено, можно издать приказ об организации Союза художников Молдавской ССР, провести выборы правления. Нас заверили, что все на днях будет сделано. Мы поочередно ходили в Управление ежедневно. Когда примерно через неделю я туда в очередной раз заявилась, начальник любезно принял меня и сказал: «Да, все будет сделано». Я ответила: «Очень рада, так я подожду». Просидела у него в кабинете четыре часа. Он не решался меня выставить, а добровольно я не собиралась уходить. Начальник принимал посетителей, говорил по телефону, преимущественно по-молдавски, а я тихо сидела в углу. Наконец он не выдержал: «Вот подписанный приказ, на такое-то число назначены выборы». Я горячо поблагодарила его и ушла. Мы с Гурвичем назвали такое экстравагантное мероприятие «великим сидением». Но это действительно был конец нашей официальной миссии.

Теперь оставалась миссия неофициальная. Мы писали этюды с первого дня приезда. Нам не нужно было далеко ходить за мотивами. На каждом шагу, за каждым поворотом открывались новые неизвестные постройки, деревья, улицы в горячем южном солнце. Я вставала на рассвете и в течение дня писала минимум два этюда. Мы нашли магазин художественных принадлежностей и накупили там немало красок и картонок.

Когда наше присутствие в Кишиневе стало необязательным, отправились в деревню, выбрав, по совету родственников Гурвича, Кобузку Старую. Она была похожа на наши украинские села. Такие же белые мазан-



49. На прогулке с дочерью. 1938

ки, тростниковые или соломенные крыши. Здесь говорили по-молдавски, но кое-что понимали и по-русски. С помощью наглядных примеров я выучила такие слова, как курица, хлеб, молоко. Мы уговаривали людей позировать, писали головы, но больше всего пейзажи. Я пыталась вести более крупные пейзажи по два или три дня, но из этого ничего путного не получилось. Освещение неминуемо менялось, на другой день лиловые тени становились серыми, совсем иными по тону. Я все переписывала и только портила. Под конец пребывания в Старой Кобузке писала в один прием, пытаясь каждый кусок сделать сразу и больше к нему не возвращаться. Число этюдов в день доходило до пяти. Мы вернулись в Кишинев с солидным багажом.

Стали готовиться к выставке, которую нам разрешили устроить в выставочном помещении Управления по делам искусств. Мне удалось за несколько дней до открытия выставки написать два длительных этюда в мастерской, где ткали вручную ковры. Там было полутемно. Женщины в светлых платьях сидят перед очень высокими станками с начатыми коврами изумительного колорита. Рядом с ткачихами в корзинах лежат клубки шерсти. Все вместе было поразительно и напоминало «Ткачих» Веласкеса.

Наша выставка прошла успешно. Каждый показал около шестидесяти вещей. Состоялось обсуждение. Местные художники отмечали высокую трудоспособность москвичей, удивлялись тому, что мы находили интересные мотивы, казалось бы, на пустом месте и отмечали качество отдельных работ. У меня хвалили этюды голов и «Ковровщиц». У Гурвича — пейзажи. «Ковровщиц» и несколько других этюдов приобрели для кишиневского музея. Это было очень кстати, потому что закупки рам для выставки прикончили начисто наши финансовые ресурсы. С сознанием выполненного долга мы стали собираться домой.

В Москве мы составили письменный доклад. В Оргкомитете нас выслушали, спросили, кого мы рекомендовали бы в председатели. Мы наметили про себя кандидатуру и тут ее назвали. Это был художник, не очень

преуспевающий, но, как нам казалось, наиболее надежный. Уезжая, я подарила ему свой складной мольберт, потому что у него не было никакого. Впоследствии он и стал председателем.

Я получала письма из Кишинева, у меня остались добрые отношения с Кобизевой и другими товарищами.

После 1945 года я встречала кое-кого из кишиневцев на съездах. Кобизева долгое время была членом Центральной ревизионной комиссии СХ СССР, и мы с ней вместе заседали.

Вскоре после возвращения в Москву я допоздна заработалась в мастерской. Кто-то постучал. В дверях стоял небольшого роста худощавый человек. Он представился: директор Третьяковской галереи. Хотел бы посмотреть этюды, сделанные в Молдавии. Мы долго беседовали. Он хвалил меня и мои этюды, внимательно их разглядывал, отобрал те, которые он рекомендует принести на закупочную комиссию. Сообщил срок и место. После его ухода я осталась в растерянности. Я относилась с громадным пиететом к Третьяковской галерее, считала ее высшим художественным учреждением в стране. И вдруг я принесу свои часовые наброски, незавершенные, не имеющие сюжета, не картины, а только подготовку к ним. Меня смущал и характер отобранного. Здесь лежали самые набросочные, эскизные работы. Например, куча помидоров перед воротами томатной фабрики. Предложить такое Третьяковской галерее? А, может быть, товарищ вовсе и не директор — он не назвал своей фамилии. Все это казалось неправдоподобным, и в назначенный день я никуда не пошла. Случайно я встретилась на каком-то собрании с тем же человеком. Он спросил, почему я не пришла на закупочную комиссию. Я промолчала, потому что не знала, что сказать. Вероятно, следовало ответить: по глупости. Потому что следующее приобретение у меня работ в Третьяковскую галерею состоялось через тридцать лет.

Маскировочный батальон

С первых дней войны меня преследовала мысль, к чему приложить руки, за что взяться, чтобы участвовать в общем деле? Просто писать картины казалось недостойным. Мы с Ю. Пименовым и В. Васильевым сделали плакат на военную тему, но он «не пошел». Ясно было, что скоро понадобится маскировка Москвы. В поисках организационных форм работы художника в этой области следовало пойти в МОССХ. Там мне сказали, что в Архитектурном институте на Рождественке уже организуется Маскировочный батальон. Сергей Семенович Алешин и я как член правления МОССХа обратились в Архитектурный институт с предложением присоединить к этому батальону художников, тем более, что без них не обойтись в маскировочной работе. Наше предложение было принято и архитекторами, и правлением МОССХа.

В Московском Союзе стали набирать художников на маскировочную исполнительскую работу. Желающих оказалось очень много и из МОССХа, и из Горкома художников. На секретариате провели отбор, основываясь на рекомендации парторганизации и на личной известности художника. Таким образом организовали первый отряд художников-маскировщиков. Первого июля 1941 года во дворе Архитектурного института выстроились внушительные шеренги бойцов. Меня назначили командиром роты. Но командовать по-военному я не умела, даже сказать как следует «налево кругом». В дальнейшем нам и не понадобилось маршировать. Архитекторы получили свой объект, нам дали завод «Шарикоподшипник», проект маскировки которого делал Петр Вильямс.

Надо было замаскировать стены и крышу громаднейшего по протяженности четырехэтажного корпуса и двор. По военному образцу, группа

архитекторов-маскировщиков называлась первой ротой. Мы стали соответственно второй ротой, насчитывавшей на первых порах около 200 человек.

Следующий отряд художников был организован под руководством Николая Козлова, позднее добавились еще две-три группы. Наша рота вышла на работу на завод «Шарикоподшипник», снабженная своим инвентарем — громадными кистями-флейцами, приобретенными стараниями Алешина.

Рота выполняла приказания командира из архитекторов, который распоряжался обеими ротами. Часть людей, главным образом женщины, были направлены на плетение сетей, чтобы натянуть их над пролетами зданий. Другие красили стены по эскизу Вильямса. Третьи красили крышу по тому же эскизу. Кроме того, по указанию директора завода, какая-то часть роты разбирала деревянные огнеопасные постройки, очищала двор от хлама, разгружала платформы с литьем. Мне следовало утром и вечером проверять наличный состав людей, распределять их по работам, объем которых ежедневно менялся, хлопотать об инструментах, материалах, пище, следить за качеством выполнения и темпами работы. Когда удавалось урвать время, красила или таскала доски и всякий строительный мусор. Политруком у нас был Луганский. К бомбежкам мы привыкли довольно скоро. Первое время, когда начинали стрелять зенитки, мы спускались на первый этаж. Потом перестали убегать и продолжали работать. Переходы по коридорам были долгими, и обычно мы пользовались наружными пожарными лестницами.

Большая группа наших бойцов, вооружившись углем, прикрепленным к палке, наносила контуры грядок с капустой: эскиз крыши изображал огород. Мне бы хотелось тоже рисовать, но скоро выяснилось, что надо заниматься совсем не тем. Мне следует получать краски, кисти, рукавицы. Рукавиц меньше, чем людей. Надо распределять флейцы. Их тоже не хватало, а некоторые бойцы изловчились взять по две и по три, так как в ведрах разведены разные цвета и надо на каждое ведро по кисти. У кого-то пропали кисти, он подозревает соседа, а сосед возмущается. Но главная неприятность ожидала меня в субботу. Оказывается, от меня ждали составления платежной ведомости. Я послушно составила по наличности, то есть переписала всех, кто сегодня был. Но в понедельник оказалось, что кто-то не был в субботу, но был в четверг и пятницу. Дважды поданный дополнительный список не удовлетворил требований. Отдав свою зарплату, я так и не рассчиталась с недовольными. Это сделал МОССХ.

За три месяца нашей работы на «Шарикоподшипнике» мы принесли реальную пользу больше своей работой по разгрузке и расчистке. Что же касается раскраски, то тут мы столкнулись с непреодолимыми трудностями. Рецептура красок поступала из лаборатории при Академии архитектуры. Состав краски, доставляемой в бочках, менялся несколько раз, но ни один не годился для асфальта, которым покрыты крыши «Шарикоподшипника». В основу всех красок входил клейстер, а он оказывался чрезвычайно непрочным. Весь наш «огород» стирался под ногами, смывался дождем, выцветал, гаснул и не давал никакого эффекта на громадной площади крыши. Эти же краски хорошо держались на кирпичных стенах. Три раза мы перекрывали крышу по новому рецепту, но с прежним результатом. В своей жизни мы все имели много дела с масляной краской, здесь она, конечно, была неприменима. Тратить льняное масло на крышу?!! Ничего не придумав, мы работали почти впустую.

Я обращалась в Союз художников, в Московский комитет партии. Приехал представитель МК, и нам показали хорошо раскрашенный завод. Но он малюсенький в сравнении с нашим, крыша с нормальным скатом. А у нас после дождя стояли лужи в десятки метров, закрывающие всю нашу живопись. Нам ничем не могли помочь.

Некоторые наши бойцы эвакуировались. Было предложение перей-

ти на казарменное положение, но большинство высказалось против. Нас становилось все меньше.

Крышу мы все же расписали, но начались проливные дожди, и день ото дня наша живопись становилась все бесцветнее, а скоро снег закроет ее совсем. Хотели мы расписать еще стены: эти работы были только начаты студентами. Но администрация не согласилась ставить леса. Брандспойтной подъемной машины для окраски стен здесь также не было.

Наш рабочий день продолжался 10 часов. Какое-то время уходило еще на мытье кистей, на душ, сборы и беготню вверх и вниз по пожарной лестнице, а затем долгий путь домой.

Дома у меня взрывной волной выбило окна. Поэтому некоторое время я ночевала в метро на станции «Маяковская». Но скоро туда стали пускать только женщин с детьми. Кроме того, противовоздушная оборона требовала дежурств дома, на Спиридоновке, и на Масловке, где у меня была мастерская.

Нас оставалось в маскировочной роте совсем немного. Остальные были призваны в армию или эвакуировались. На заводе художественной работы больше не предвиделось до весны, но директор не отпускал нас, так как ему были нужны чернорабочие. Я пошла посоветоваться в Союз художников. С директором состоялся неприятный разговор, но возразить он ничего не мог против разумного предложения парторганизации и секретариата МОССХа перевести нашу роту художников на другие объекты. Состав ее к тому времени уменьшился почти в десять раз. Мне было разрешено заняться работой над оборонным лубком. Удалось осуществить две темы: «Подвиг медсестры Томиловой» и «Подвиг красноармейца Середы».

В 1979 году среди своих старых бумаг я нашла в конверте пожелтевшие листки, на которых было напечатано: «Список художников, наиболее добросовестно и хорошо работавших по маскировке завода Шарикоподшипник в 1941 году». Вот он:

1. Арманд Варвара Александровна. МОССХ
2. Гусаревич. Горком живописцев
3. Гейденрейх Рашель Эммануиловна. МОССХ
4. Демидов Виталий Антипович. МОССХ
5. Ерушев Николай Васильевич. МОССХ
6. Зеленская Нина Германовна. МОССХ
7. Зернова Екатерина Сергеевна. МОССХ
8. Иванова Зинаида Григорьевна. МОССХ
9. Ипатов Константин Степанович. МОССХ
10. Лукашин Николай Леонтьевич. Горком графиков
11. Литвиненко Лидия Андреевна. МОССХ
12. Левина Елена Яковлевна. МТХ
13. Нилов Никита Сергеевич. МОССХ
14. Назаревская Мария Сергеевна. МОССХ
15. Обухов Григорий Сергеевич. МОССХ
16. Озолин
17. Полуэктова Надежда Васильевна. МОССХ
18. Подрезов Георгий Григорьевич. МОССХ
19. Пронина Валентина Андреевна. Учащаяся
20. Рейцер Лия Яковлевна. МОССХ
21. Сахновская Елена Борисовна. МОССХ
22. Севортян Флора Тиграновна. МОССХ
23. Тулупов Сергей Иванович. МОССХ

В первые же дни войны была сделана маскировка Большого театра. Красные и черные углы, треугольники и квадраты, нарисованные на колоннах и стенах, напоминали футуристическую живопись. Они, действительно, разбивали плоскость и деформировали привычные очертания здания. Не знаю, что делалось на крыше, но Аполлона с квадригой не было видно.

Политрук колхоза «Боровое»

В июне 1941 года моя семья оказалась на даче в 40 километрах от Москвы. Надо было их вывезти оттуда. Мне помогли товарищи: Ю. Пименов, В. Васильев и И. Пастернак. Бабушка, внучка (моя дочь), няня и порядочное количество вещей — всех и все они отправили сначала на станцию, потом на московскую квартиру и, наконец, на вокзал. Из Москвы моя семья выехала эшелоном в Боровое Акмолинской области, где организовывалась база Академии наук. Сам академик С. А. Зернов оставался в Ленинграде до середины октября. Небольшой рюкзак — это все, что он взял с собой на самолет, вылетавший в Москву ночным рейсом. Наутро за ним должна была прийти машина и отвезти его к эшелону Академии наук. Машина не пришла, а эшелон ушел. Отец добрался до Казанского вокзала и дачным поездом, отправлявшимся на восток, доехал до Казани, а оттуда уже обычным поездом — до Борового.

Москва пустела. По улицам гнали стада коров, шагали отряды милиционеров с пулеметами.

Полным ходом шла эвакуация гражданского населения. Художники тоже уезжали. Пименов перебрался на дачу, в Пески, в 106 километрах от Москвы, намереваясь там зимовать. Я спрашивала Г. Ряжского, остается ли в Москве Оргкомитет.— «Конечно, остается».— А на другой день Егор Егорович да и почти весь состав Оргкомитета отбыли в глубокий тыл на восток. Дейнека оставался в Москве. Правление МОССХа разъехалось. 18 октября вечером на Масловку прибыл грузовик за группой художников, которым предстояла эвакуация с эшелоном Комитета по делам искусств. Мы с К. Козловой были зачислены в эту группу.

Грузовик отвез нас на Казанский вокзал. Там было абсолютно темно, вдали падал горящий самолет, били зенитки. Главный организатор масловцев В. Перельман поручил нам с Козловой сторожить общий багаж, пока другие будут вносить вещи. Так мы и сделали. Но когда вслед за последним тюком мы вошли в вагон, оказалось, что целых шесть мест заняты имуществом Перельмана, а люди разместились впритык друг к дружке. Пристроились мы на краешке лавки и так ехали всю дорогу.

В Казани Клаша и я выгрузились, нашли перевалочную базу Академии наук, где знакомый физик Б. М. Вул помог нам. Наконец мы в поезде, шедшем по направлению к Акмолинску. Наконец-то мы очутились в Щучинске, где мы с Клашей расстались. Она там окончила курсы медсестер и полтора года работала в госпитале. А я добралась до Борового на случайной машине. Тут уже как дома: отец, мама, дочка. Опять все вместе. Кругом удивительный пейзаж: белейший снег на соснах, горы, скалы и замерзшие озера. До войны здесь был туберкулезный санаторий. Правительство определило это место для эвакуированных академиков Москвы, Ленинграда, Киева. Большой санаторный корпус и дачного типа постройки были рассчитаны только на летний сезон. Теперь всюду ставили печи и развозили бревна. Пилить, колоть и топить надо было самим. Все питались в общей столовой в две смены. Мы четверо жили в большой светлой комнате с балконом.

Я записалась на курсы медсестер, которые окончила через три месяца, сдала экзамен и пошла за тридцать километров в Щучинск вступать в Действующую армию. Мне ответили: «Нет необходимости».

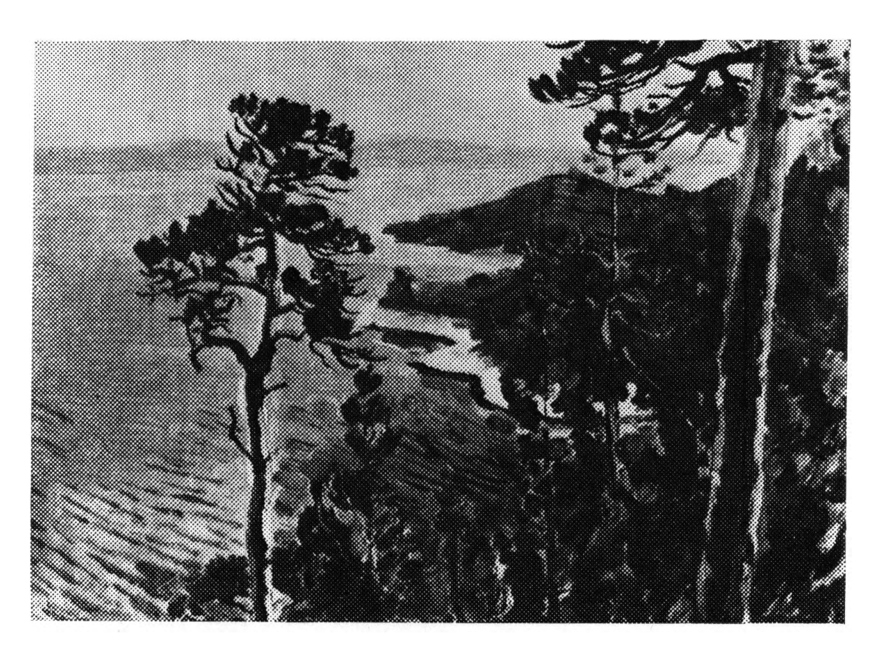
Весной 1942 года по мобилизации райкома города Щучинска меня направили политруком в колхоз «Боровое», отстоявший километров на десять от курорта Боровое. Там я нашла председателя, потом бригадира 1-й бригады товарища Задорожного. Оказался довольно толковый демобилизованный по инвалидности солдат. Уговорились, что завтра отправимся на бричке в ту точку степи, где стоит балаган — парусиновый шатер с нарами. На нарах лежат мешки с сеном, под голову кладут имущество вла-

дельца. Мешок я привезла, набила его сеном, и бригадир сунул его в угол, на крайнее место, сказав, что оно — лучшее.

Предстоял сенокос. Дело нехитрое, если знать, что и как. Моя задача была сформулирована в райкоме: показывать пример в работе, помогать бригадиру поддерживать порядок, писать стенгазету, вести политинформацию.

Перед балаганом врыт в землю стол, стоят скамьи, навес над самодельной кухней. У котла — повариха. На двух столбиках укреплена доска объявлений.

50. Голубая вода. Боровое. 1942



Бригада собралась на обед, значит можно ознакомиться с полным составом. Одноглазый рыжий дядя лет шестидесяти; тихий спокойный неграмотный конюх лет сорока, страдавший грыжей; парень лет шестнадцати, крепкий и здоровый,— основная рабочая сила; были и другие помощники: подростки школьного возраста, а также женщины. Косить я не умела, но остальные процедуры освоила быстро и работала обычно на пару с рыжим дедом. В обеденный перерыв и вечером я раскрывала свой этюдник, начинала писать пейзажи или портрет какого-нибудь курносика. Такое зрелище никого не оставляло равнодушным. Все собирались у меня за спиной и следили, что получается. А когда выяснялось, что это действительно похожая «карточка» да еще цветная, я чувствовала, что общая ситуация меняется в мою пользу. Холста у меня не было, но ведь можно загрунтовать яйцом листки из альбома. Газеты, доставляемые с перебоями, читала вслух. Стенгазеты моего изделия вывешивались аккуратно раз в неделю. Иногда в них входили карикатуры на нерадивых. Изредка приезжало начальство, от которого я регулярно и напрасно требовала молока. Коров в колхозе хватало, а еда в котле состояла из круп и воды. Да и вода ограничена: ее привозили в бочке. Местные получали съедобные передачи, а иногородним приходилось туго.

Как-то бригадир привез сообщение, что меня зовут домой. Немедленно зашагала в Боровое. Там увидела сидящих на травке моего отца

и шестилетнюю дочь Вету. Оказалось, что у мамы заболело горло. Неопытный терапевт определил скарлатину и оставил мать в местной больнице. Отца и Вету сейчас же выселили по требованию мнительных соседей. Я бросилась за помощью к Марии Федоровне Андреевой — председательнице коллектива академиков. Поздно вечером все мои вернулись домой.

Сенокос кончался, начиналась уборка хлеба. Балаган свернули и перевезли на другое место.

К нам часто приезжала эвакуированная из Ленинграда женщина, выполнявшая обязанности парторга. Она записывала, а иногда и измеряла количество убранного за неделю. Она была симпатичным интеллигентным человеком, и мы подружились. Хлеб был очень засорен полынью (в рост человека), глушившей посевы. Первое, что поручили бригаде,— полоть сорняки. Полагалось выдернуть кустов пять-шесть полыни и отнести их на межу. Некоторые дергали полынь и бросали ее тут же под ноги. Я безуспешно боролась с этим. Ведь скошенный хлеб смешается с полынью и будет горьким. Ни разговоры, ни стенгазета — ничто не помогало. Если не относить сорняки на межу — прополка ускоряется, отчетная цифра повышается. С бригадира спрашивали только цифру, поэтому он относился снисходительно к происходящему.

С утра бригадир распределял людей: кому куда идти и что делать, после чего он часто отправлялся домой на своей бричке и приезжал к концу следующего дня. У меня теперь была своя «агентура», какой-нибудь Сеня мне шептал: «бригадир опять лошадь запрягает». Убедившись в том, что бричка уже готова, я очень вежливо спрашивала: «Товарищ Задорожный, вы не домой ли собрались?» — «Ну да, совсем тут запаршивел, надо помыться».— «Да ведь вы позавчера домой ездили, вы, наверное, забыли, а я хорошо помню». Молча Задорожный распрягал коня.

Я не бралась распределять людей потому, что не имела ни малейшего агрономического образования. Хорошо, если сегодня нужно делать то же, что вчера. А если пойдет дождь? Что надо предпринимать в таком случае? Собирать скошенное в копны?

С мытьем дело обстояло плохо. Выходных дней не полагалось. Так как запахи в балагане становились чересчур густыми, то однажды я устроила санитарный день: вытащила все сенники и одежду и разложила их на солнце, чтобы проветрить. День стоял безоблачный, можно было только радоваться. Но вернувшиеся владельцы матрацев оказались недовольны. Они уверяли, что их одежду съест кобылка. Кобылка была вымышленной, тем не менее все владельцы мигом втащили свое имущество обратно.

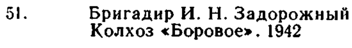
Однажды вечером всезнающие ребята сообщили мне, что лошадь сломала ногу и бригадир должен ее зарезать. Я пожалела лошадь. А для бригады суть вопроса была в том, как и когда зарежет ее бригадир. Может быть, лошадь и сломала ногу, но не по этой причине бригадир взялся за нож. Уже давно люди роптали из-за плохой еды. Уже темнело, когда Задорожный принес мешок с кониной. Часть ее сейчас же сварили, и мы с бригадиром показали пример хорошего аппетита. Ребята тоже соблазнились: это был единственный раз за все лето, что мы получали животные белки. Женщины нам предсказывали к утру смерть от отравления. Однако никто не умер ни в тот день, ни в следующий, когда доедали остатки. Большую часть туши Задорожный отправил в деревню.

Уже похолодало. К утру выпадал иней. Нас перевели на уборку подсолнухов. Они стояли сплошной двухметровой стеной, и убирать их было приятно. Но бригадир сразу предупредил меня: семечки — это ценность, а люди будут набивать карманы, фуражки и мешки семечками. Ловить их мне не хотелось. И я села писать этюд.

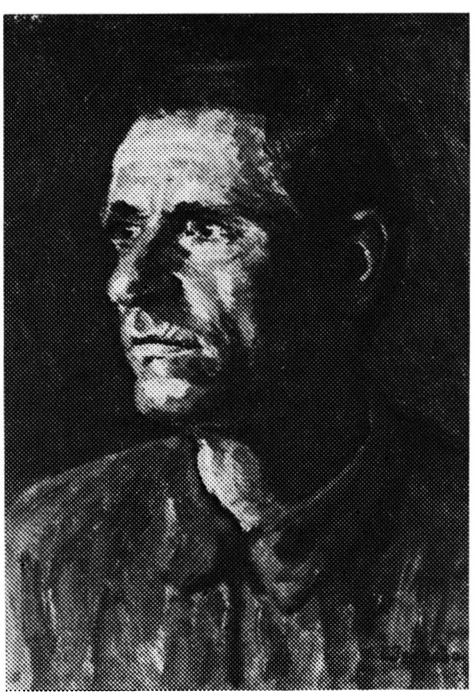
К нам часто приходили вечером гости: трактористы, казахи из соседней бригады, я их писала.

Стало совсем холодно, шла осенняя вспашка, а бригада все еще жила в балагане. Парторг из Ленинграда приезжала к нам совсем замерзшая. У нее была единственная ценная вещь — теплое пальто с меховым воротником. Чтобы уберечь пальто, она все время носила поверх него парусиновый дождевик. Она и спала в нем на голых нарах. Сенника у нее не было.

Всем колхозникам бригады насчитывали трудодни и оплачивали их натурой или деньгами. На меня трудодней не полагалось. Считалось, что



51. Бригадир И. Н. Задорожный
Колхоз «Боровое». 1942



мне идет зарплата. Но никакой зарплаты не было у художника. По первому снегу я вернулась в Боровое. В воскресенье я сладко спала, и так не хотелось идти к телефону. Меня требовали в Щучинск, чтобы заняться учетом семенного зерна по району. М. Ф. Андреева сказала, чтобы я не ходила в Щучинск — она утрясет сама это дело.

Учебный год в Боровской средней школе давно начался, тем не менее ее директор предложил мне место преподавателя рисования и черчения. Он намекнул, что преподавать все же легче, чем бродить зимой по району в поисках припрятанного зерна. Очевидно, он был в курсе всех местных новостей. Он обещал, что в случае реэвакуации не будет меня задерживать. Я предупредила директора, что никогда до сих пор не преподавала, ни опыта, ни педагогических знаний у меня нет, умею только рисовать. Я согласилась быть классным руководителем одной группы, вести рисунок в двух или трех и черчение в одной.

В Боровской школе были кое-какие учебные пособия: складные геометрические формы из картона. Их можно было разворачивать, складывать и соединять. Получались довольно сложные подобия громадных кристаллов вроде гексагонального додекаэдра. Они нравились и школьникам, и мне.

Кое-как с педагогикой я справилась. В конце полугодия приехал из района начальник и, увидев рисунки ребят, забрал их все на соответствующую выставку. Сейчас же приехал другой начальник и потребовал, чтобы и ему дали ученические рисунки...

Были способные дети, были неспособные, но у всех отсутствовала бумага. Ее не было ни в Боровом, ни в Щучинске. Отец купил несколько книг на казахском языке, разброшюровал их и писал между строк красными чернилами. Черных не было.

Ребята рисовали иногда с натуры принесенные мною вещи, иногда по воображению. Последнее им больше нравилось. Немногие казались мне абсолютно неспособными. Но они и по другим предметам были такими же.

Зимой в Щучинске состоялось совещание местного значения. Районные власти попросили меня сделать портреты лучших людей, ударников, колхозников. Я, конечно, согласилась. Взяла альбом и карандаш, отправилась в Щучинск. 30 километров не скоро пройдешь, да и с дороги можно сбиться. Регулярного сообщения нет. Из Борового я выбралась на грузовике, а часть пути прошла пешком.

В Щучинске меня устроили в комнате, куда по очереди приходили разные симпатичные люди. Рисунок продолжался часа два-три. Всего было сделано около двадцати портретов. Я беседовала с моделями, старалась, чтобы они не скучали и не засыпали. Некоторые удивлялись результатам гораздо больше, чем когда я писала маслом в бригаде. Там было ясно, что у меня своя, не известная им техника — палитра, тюбики, кисти. А тут всем знакомый карандаш. И вдруг с помощью этого карандаша получается человек. Непонятно и восхитительно. Рисунки были вывешены в коридоре, кажется, в рамках, а я потопала домой. Мария Федоровна Андреева рассказала мне, что рисунки и меня хвалили и вынесли мне благодарность. При этом Мария Федоровна пожала мне руку и произнесла торжественные слова.

Этюды колхозников, сделанные летом на пашне, принесли мне реальную пользу. Копии с них я отдала боровскому колхозному деятелю (не помню его должности) в обмен на два кило масла; правда, он заставил меня подождать неделю в колхозе, пока я не получила обещанное. Дело в том, что щедрое постановление правительства о снабжении академиков в эвакуации выполнялось плохо. Вагоны с вещами и продовольствием исчезали в пути. Иногда доходили наполовину опустошенными, иногда разграблялись на конечной станции. Три тюка с вещами, сданных мною еще в Москве в Академию наук, так и не дошли. Сейчас мои родители жили впроголодь, и два кило масла кое-что значили. Ученые разделяли невзгоды со всеми своими согражданами.

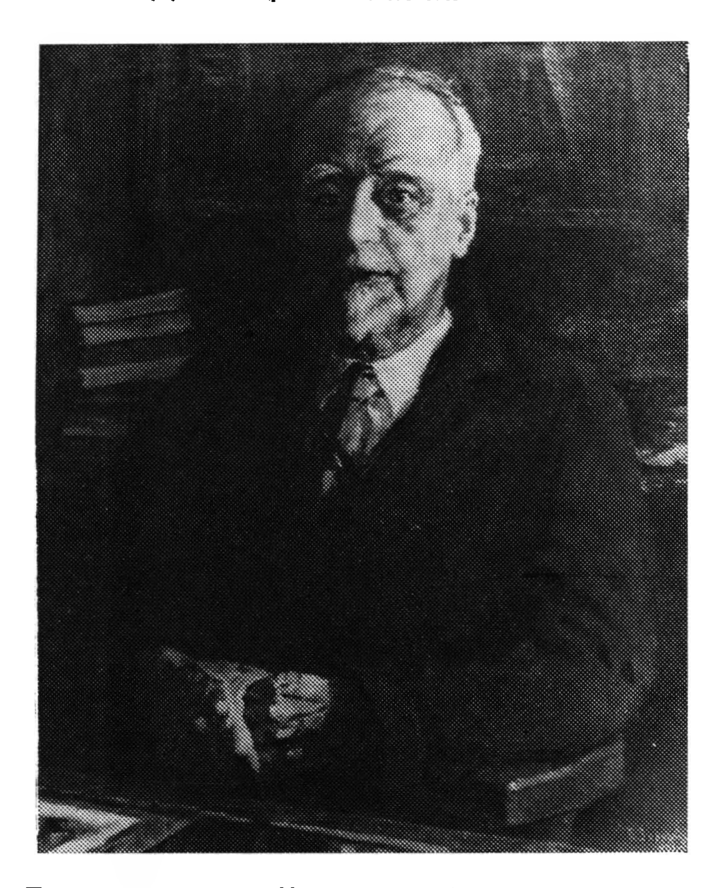
Портреты академиков

Портреты академиков я начала писать в Боровом отчасти потому, что представился редкий случай: крупнейшие ученые страны, находившиеся здесь вместе, располагали свободным временем для позирования. Они, конечно, работали, каждый в своей области, но их день не был расписан по минутам, как это обычно бывает у людей такого ранга. Грех не попытаться. И я попыталась. Первый портрет написала с отца, использовав для этого холст, в который был завернут мой багаж. Я выстирала холст, удалив слой краски, загрунтовала. Далее состоялась поездка академиков в Свердловск на какое-то совещание. Я поехала с ними, и в Свердловске в Союзе художников мне великодушно отпустили (за наличный расчет) значительное количество материалов. В Боровом нашелся хороший плотник, делавший мне подрамники, а также чертежные принадлежности. Не было гвоздей, чтобы натянуть холст, заменила их веревками, а потом наловчилась резать

треугольники из жести от консервных банок. Такие треугольнички, слегка вбитые в дерево, исправно держали полотно.

В Боровом отец взялся за новую, очень интересную тему: пагон, или жизнь во льду, в толще льда. Отец отправлялся на озера, выкалывал и выпиливал там с помощью ассистента куски льда, а дома исследовал его фауну. Велика была радость, когда большой карп, вмороженный в лед, оттаял и стал весело плавать в тазу. Кроме того, у отца была и литературная работа, и административная, но он умел регулировать свое время и был

52. Портрет Г. М. Кржижановского. 1943



точен. Позировал он отлично. Моим идеалом был композиционный портрет — такой, чтобы можно было понять, что представляет собой человек не только в психологическом смысле, но и по своей специальности. В первом портрете я располагала кое-какими аксессуарами. У отца были микроскоп и другие предметы, необходимые гидробиологу. Главное — он меня не торопил. Я поворачивала его и так, и этак, перекладывала руки, возилась с предварительным рисунком и потом писала сеансов пять или шесть. Сейчас портрет немного почернел, потому что я пользовалась неотбеленным льняным маслом.

Следующим я написала нашего большого друга Льва Семеновича Берга, автора «Номогенеза», крупнейшего ихтиолога. Когда отец еще был ассистентом в Московском университете, он обратил внимание на необы-

чайно сообразительного и знающего студента-первокурсника с великолепной памятью. Это был Л. С. Берг.

Писать его нелегко. У него нервное, подвижное лицо. Он меняет повороты и наклон головы и весь как-то дергается. Он красноречивый собеседник, его очень интересно слушать, но если бы он мог хоть на три минуты сохранить неподвижность! Лев Семенович находится в Боровом с женой и взрослой дочерью, очень на него похожей, работающей над вопросами наследственности.

С особым вниманием и признательностью я писала Марию Федоровну Андрееву, которую все знают как жену Алексея Максимовича Горького. Редко встретишь такое красивое и одухотворенное лицо в ее возрасте. Последнее время в Москве она занимала пост директора Дома ученых. Здесь, в Боровом, она тоже пользовалась большим авторитетом как председатель коллектива. Ее замом был мой отец, а секретарем — Л. С. Берг. В Боровое она приехала с дочерью, маленькой внучкой, двумя внуками-подростками и их воспитателем. Мария Федоровна показывала фотографии, свои и двух сестер. Они очень похожи и все три красавицы, в громадных шляпах и длинных платьях начала века. Мария Федоровна много рассказывала о своих любимых ролях в театре; о характере и привычках Алексея Максимовича, о своей работе на пользу революции.

Большое удовольствие мне доставила работа над портретом Алексея Николаевича Крылова — легендарного адмирала и кораблестроителя. Его рассказы великолепны и полны неожиданностей. Он вспоминал, например, как в царское время, будучи полным адмиралом и заместителем министра, получил указание от министра Воеводина расследовать анонимный донос. Крылов отправил министру ответ, в котором ссылался на соответствующий том законов, где стоял указ Петра I: в случае получения анонимок никаких розысков по ним не производить, а сжечь через палача. Поэтому «пусть ваше Высокопревосходительство благоволит обращаться не ко мне, а к Санкт-Петербургскому палачу». После этого Крылов перестал быть заместителем министра.

После революции Крылов назначается директором Путиловского завода; привозит из Канады и из Лондона паровозы, собственноручно — кувалдой — показывая, как их крепить к палубе на удивление морякам, никогда не занимавшимся транспортировкой подобных грузов. Главное дело его жизни — строительство кораблей, военных и транспортных. Он на глаз видел достоинства и недостатки судов, и они, построенные по его проекту, полвека остаются в строю.

Еще в молодости Крылов был назначен директором обсерватории. Одной из ее функций было предсказание погоды на основе метеорологии. После года пребывания на этом посту Алексей Николаевич подал рапорт, где утверждал, что метеорология относится к таким наукам, как хиромантия, белая и черная магия. Он ими заниматься не может и просит отставку.

Крылов давно (с 1916 г.) был академиком, читал курсы по разным разделам математики, в качестве отдыха переводил Ньютона, а теперь ушел на покой. Последним его творческим порывом была изумительная автобиография, которая сейчас печаталась. Пробный, еще не сброшюрованный экземпляр Крылов подарил мне, и я выучила его почти наизусть.

Внешне Алексей Николаевич выглядел внушительно: очень высокий, прямой, широкоплечий, черноглазый, сухо вылепленное лицо, борода черная с белым. Ходил он уже замедленно, все движения заторможенные, но речь блестящая. Вероятно, в молодости он походил и хотел походить на Соловья-Разбойника или Добрыню Никитича. Его портрет в настоящее время находится в Институте физики в Москве.

Алексей Николаевич Бах считается основателем школы советских биохимиков. Сейчас его именем назван Институт биохимии. Его дочь при-

сутствовала на сеансах. Их было немного, кажется, всего два, потому что Алексей Николаевич скоро уставал. Сидел он, закутавшись в плед, так что пришлось писать только голову. Крупное лицо с неправильными чертами. Но глаза примечательные. Они мне, вероятно, удались, так как дочь особенно настаивала на этом достоинстве портрета, говоря, что на других, даже на фото, глаза получались тусклые и невыразительные. Он был уже очень пожилой и сам относился к портрету равнодушно. Со мной не разговаривал. Портрет попал в Институт биохимии имени Баха.

Другим прославленным ученым в области органической химии был Алексей Евграфович Фаворский, приходившийся дядей нашему Владимиру Андреевичу Фаворскому. Между ними замечалось сходство в общей благостности облика. Химик, конечно, был намного старше. Помню из его рассказов, что руководимый им институт получил из нефти почти все, что нужно человеку, в том числе краски. Позировал он хорошо для двух портретов. Оба остались у него.

Обаятельным собеседником был Глеб Максимилианович Кржижановский. В Боровое он с женой приехал позже других и ненадолго, но скоро стал душой этой колонии. Эмоциональность и общительность были свойственны ему в высшей степени. Он писал стихи, гулял с ребятами, был внимателен к молодым женщинам, дамам постарше рассказывал какие-то анекдотические истории, случавшиеся с ним. Не любоваться им было нельзя. Конечно, я расспрашивала Глеба Максимилиановича, как выглядел Владимир Ильич; похожи ли на него фотографии? Он отвечал, что фотографии не очень похожи, потому что у Владимира Ильича быстро менялось выражение лица и эта подвижность мимики, как и свежий, здоровый цвет лица, не передается на фотографии.

Глеб Максимилианович был среднего роста, сухощав, подвижен. Я написала два небольших его портрета. На одном он в берете, который тогда носил. У меня сохранились несколько писем, полученных от Глеба Максимилиановича. Было и стихотворение, обращенное ко мне, но затерялось. По возвращении в Москву я написала еще один портрет Глеба Максимилиановича — поясной, с руками, но портрет не удался. Может быть, я сидела чересчур близко: его кабинет был очень заставлен, освещение слабое. Он торопился на работу, сеансы продолжались около получаса. Я подарила ему этот портрет, хотя не была уверена в удаче *.

Я писала дважды портрет биолога Ивана Ивановича Шмальгаузена. Его дочка работала ассистенткой у моего отца, наши семьи были давно знакомы. В знак обоюдной привязанности я подарила Ивану Ивановичу в день рождения небольшой портрет его сына Вити — Витя был очень похож на отца, умен и сообразителен. Иван Иванович, тронутый подарком, пожелал заказать свой портрет. Академик был высок, лыс, худ, с маленькой головой. Писать его интересно — ясная форма, лицо действительно умного человека. Портрет как будто получился неплохой. Но Иван Иванович хотел лучшего. По возвращении в Москву я такой, кажется, написала, работая долго. Освещение тут было лучше, отход больше, и все остались довольны.

В военное время (1943 год) все ходили не слишком сытые, и однажды Иван Иванович угостил меня пирожками, завернутыми в бумагу с каким-то русским текстом. Съев пирожки и прочитав напечатанное, я сказала: «Ничего нельзя понять, наверное, это вы писали?» Иван Иванович развеселился и сознался, что это действительно корректура его книги, а ее язык требует соответствующей подготовки у читателя.

Индолог Алексей Петрович Баранников с семьей жил в Боровом под нами, тоже в одной комнате. Из Ленинграда его привезли на носилках. Теперь Алексей Петрович поправился и часто гулял среди озер. Он был

* Сейчас один из портретов хранится в Музее-квартире Г. М. Кржижановского, другой — в Центральном музее Революции СССР.

моложе всех своих коллег. Во время поездки в Свердловск к вокзалу выслали машины, и шофер, очевидно, сравнив наружность приехавших, сказал Баранникову: «Машины только для академиков». Он считался лучшим специалистом в своей области. Ему писали из Индии, часто приезжали. Он переводил в стихах знаменитую книгу старинных легенд «Рамаяна». У меня сохранился экземпляр с дарственной надписью. Необычна биография Баранникова. Сын кузнеца, он в двадцать один год окончил два института, но разучился спать — на почве нервного истощения. Он дремал,



53. Портрет академика С. А. Зернова. 1934

сидя в кресле часа два и снова принимался за работу. Так было и здесь. Если часов в семь утра я отправлялась на этюды, то иногда встречала его уже возвращавшимся. Внешне он казался вполне здоровым: высокий, презентабельный, держался прямо, был молчалив и вежлив. Алексей Петрович умер в Ленинграде в 1952 году. Его вдова попросила меня написать посмертный портрет, прислала несколько фотографий. Я постаралась как могла. Портрет экспонировался в Доме художника на Кузнецком, 11, и отбыл в Ленинград.

Портрет члена-корреспондента АН СССР Бенциона Моисеевича Вула я писала еще в Москве незадолго до войны. (Мы жили в одном до-

ме, я дружила с его женой — хирургом С. Д. Френкель и часто бывала у них.) Мне не встречался другой человек, столь быстро соображающий и так точно формулирующий мысль. Естественно, я не могла беседовать с ним о физике, по его специальности, но он мог беседовать о чем угодно, всегда эрудированно и остроумно. У него был друг — профессор МГУ, тоже физик и тоже Бенцион. Того звали Бен Длинный, а этого Бен Красивый. Заметив мое замешательство, он моментально пояснил: «По моей красоте вы не судите о его росте». Тот оказался действительно очень высоким, а назвать этого красивым можно было только «от противного». Сын сапожника из Белой Церкви, он подростком пошел воевать в Красную Армию. Он был награжден орденом Ленина за научные открытия. Конечно, я рада была написать портрет такого человека. Заодно написала портрет и его пятилетней дочери. Теперь Б. М. Вул давно академик, и в газетах я читала, что он награжден еще и еще орденом Ленина.

Академик Николай Федорович Гамалея выглядел красочно — громадного роста, костлявый, с темно-красным лицом и белыми волосами. Позировал он недолго, и я жалела, что не смогла в портрете выразить все, что мне хотелось.

Написала я и портрет Маши Вологдиной, дочери члена-корреспондента Валентина Петровича Вологдина. Машеньке было семнадцать лет, и выглядела она как лучшая модель французских мастеров восемнадцатого века. Держалась тихо, одевалась скромно, разговаривала умно. Я не пожалела полутора метров холста на поколенный портрет.

Математики молчаливы. В этом я еще раз убедилась, когда писала портрет Сергея Натановича Бернштейна, который не произнес ни одного слова на протяжении двух сеансов.

Биолог Борис Владимирович Образцов (сын академика и брат Сергея Образцова — кукольника) жил в маленьком домике со своей очень симпатичной женой. Мы с дочерью ходили к ним в гости. Он изучал позвоночных, я же рисовала для него следы разных зверей на снегу. Портрет его носил непринужденный, как бы домашний характер.

Академик-лингвист Петр Павлович Маслов заинтересовался техникой живописи и просил дать ему несколько уроков. Кажется, мы два или три раза занимались акварелью. Показывая на цветное пятно — смесь нескольких красок, он спрашивал, как называется вот этот цвет? Я отвечала: «Не знаю, но он похож на тот цвет, который там». Речь шла о пейзаже за окном. Портрет его я написала, но, отвечая на вопросы академика, отвлекалась от своего дела.

Николая Дмитриевича Зелинского легко было писать. Он привык позировать, так как его дочь — художница. Лет ему было уже очень много, но голова красивая, внушительная. Его молодая жена тоже раньше рисовала, и Николай Дмитриевич хотел, чтобы она вернулась к этому занятию. Позже, когда мы снова встретились в Москве, и к тому же оказались соседями по даче, Николай Дмитриевич опять говорил, что хотел бы регулярных занятий рисунком со мной для своей жены. Но из этого ничего путного не вышло.

В Боровом часто упоминали имя врача Э. И. Певзнера. Многие мои именитые модели у него лечились. Он появился в Боровом, и как-то так получилось, что я должна была написать его портрет. Я написала. Помню его характерное неправильное лицо.

Впоследствии в Москве я написала портрет академика Сергея Ивановича Вавилова. Он сидел, свободно откинувшись, на белом диване. Стена тоже была светлой, и смуглое лицо Сергея Ивановича выделялось на ней контрастно. Академик был элегантен, умен, интересен. Его жена происходила из семьи, давшей отечественной культуре двух известных московских архитекторов, братьев Леонида и Виктора Весниных, а Сергей Иванович знал и любил архитектуру. Особенно интересными для меня бы-

ли его рассказы о военных событиях 1916 года и о его бегстве из немецкого плена. Работа над портретом продолжалась пять или шесть сеансов.

Почти все перечисленные портреты экспонировались на моей персональной выставке в ЦДРИ в 1944 году.

На Первом Прибалтийском

В октябре 1943 года мне позвонил знакомый художник, призванный на военную службу, и сказал, что он работает в Доме Красной Армии и собирает группу для поездки на фронт с целью зарисовок. Хочу ли я? Конечно! Мы встретились с ним, и я узнала детали. Военно-санитарному музею, находившемуся тогда в Москве (сейчас он в Ленинграде), необходимо получить материалы, касающиеся медицины, раненых, их обслуживания. В группе будут врач, фотограф, два художника и шофер. Способ передвижения — крытая грузовая машина. Срок командировки — два месяца. Отправление через неделю. Нам выдадут валенки и будут кормить. Через неделю мой художественный инвентарь был собран.

Затем началось что-то непонятное. Каждое утро пришлось звонить в Дом Красной Армии. Отвечают: позвоните в 14.00. Звоню в назначенное время, отвечают: позвоните завтра утром. Так продолжалось два месяца. Товарищи подшучивали надо мной, называли меня Тартареном. Все начатые картины, плакаты, эскизы стояли «замороженные», а мы с художником Николаем Козловым, который тоже должен был ехать, оказались привязанными к телефону. Через два часа после выезда бензин кончился. Кочуем в поисках бензина из стороны в сторону. У нас было направление на Первый Прибалтийский фронт. До Ржева мы добирались неделю. Тот же путь при возвращении проделали за одни сутки.

Задержались в Клину. Зашли погреться в будку регулировщика и остались в ней ночевать. Там мне позировали очень симпатичная девушка-милиционер и веселый регулировщик Коля Зубков. На другой день, встав очень рано, я успела написать нежно-розовый рассвет с узором из голубых деревьев — пейзаж Клина.

После Клина мы остановились в Репище. Тут успела написать лирическую, занесенную снегом землянку, и от нечего делать — население нашего застрявшего грузовика: шофера и полковника медицинской службы. Длительная остановка была в Кузнецово-Ямище. Здесь находился Сортировочный эвакогоспиталь, где по своему выбору я писала и рисовала раненых, стараясь вложить в изображение то, что чувствовала. Но меня послали писать портрет старшего врача. Кроме того, я должна была работать в различных отделениях: госпитальном, сортировочном и др.

Здесь мне впервые встретились наши бойцы — танкисты и летчики, обгорелые, с черными лицами. Они выздоравливали, были веселы и жизнерадостны. И все же смотреть на них было настолько страшно, что я не пыталась их рисовать.

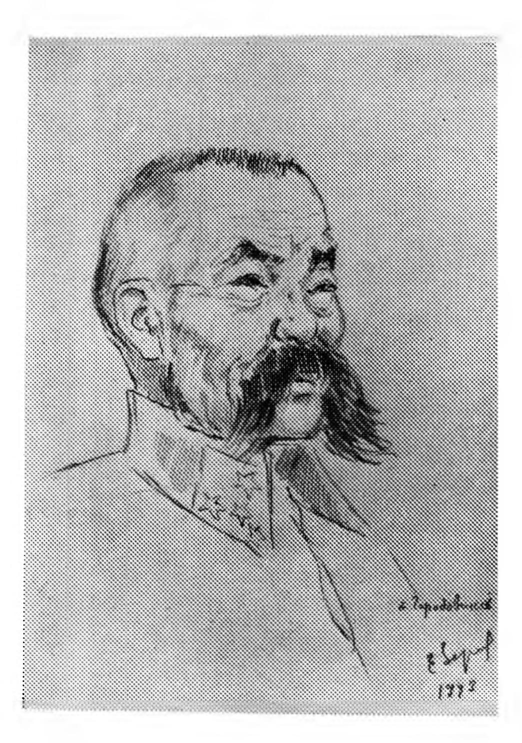
Через неделю мы добрались по дорогам войны до Ржева. На рассвете написала занесенные снегом руины. Освещение быстро менялось. Сначала пейзаж тонул в мареве, сияющий и фантастический, потом становился все более отчетливым и черно-белым. Пришлось этюд прекратить. Город Ржев казался безжизненной пустыней. Засыпанные снегом развалины, куски домов, людей не видно.

Работая над портретными рисунками или этюдами, я очень торопилась, старалась не утомлять раненых, укладываться в минимум времени. Эти люди воевали, они герои. И, конечно, надо думать прежде всего об этом. Люди, которых мне удалось нарисовать, были разные, но почти все замечательные. Интересные по характеру, по выражению лица, по биогра-

фии, которая читалась в их облике. Иногда мне что-то рассказывали о них, и я записывала услышанное на обороте рисунка. О многом говорили их ордена и медали. Портретируемые были именно такими, как я ждала или какими им следовало быть по моим представлениям. Одним из таких скромных героев был немолодой санитар Николай Александрович Выборнов. Он в течение года партизанил, руководил группой, воевавшей с фашистами по ту сторону фронта. Теперь он пробился в Действующую армию и делал все, что позволяло его ранение.



54. Портрет О. И. Городовикова. 1943



В деревне Шукени рисовала перевозку раненых, укладку в сани, доставку на самолете. Попутно сделала этюд с одного раненого, рисунки с его товарищей по несчастью.

Мы задержались в деревне «Комсомолец» в медсанбате. Я писала по указанию полковника портрет начальника медсанбата Эпштейна, главного хирурга Фридмана. С максимальным старанием работала над очень выразительными чертами лица хирурга Шаминой и медсестры Гурченок, делала много рисунков в операционной. Оперировали днем при занавешенных окнах. Освещение получалось оранжево-голубое. Движения людей в операционной отличаются одной особенностью: не меняя своего местоположения вокруг операционного стола, они часто повторяют одни и те же движения. И эта повторяемость облегчает задачу художника — передать характерные движения хирурга и всех его помощников. Я в операционной сделала два этюда и много рисунков.

Сильное, ни с чем несравнимое впечатление производил госпитальный взвод. Здесь находятся нетранспортабельные раненые, точнее, умирающие. В этой палате мне пришлось провести три утра. На первом плане сначала лежал молодой командир с металлической шиной на ноге.

Ветер из окна шевелил его волнистые волосы. А потом я поняла, что сам он уже недвижим. На его место положили парня, раненного в живот. Он просил пить, но ему нельзя дать хотя бы глоток воды. Он встал с койки и пошел, шатаясь. На мой зов пришла санитарка, его уложили, а он все куда-то рвался. На другое утро снова слышалась мольба: дайте пить. Я не сразу разглядела, что на этом месте лежит сейчас другой, очень похожий, солдат с таким же ранением. К вечеру его тоже унесли. Из-за тесноты в палате вновь принесенного раненого положили вместе с носилками на

55. Минер-подрывник А. Ф. Литвинов. 1944



пол. Он был в кожанке, голова почти сплошь закрыта ватой, намокшей от крови.

Писала я по указанию начальства хозяйство медсанбата: кухню, баню, прачечную. Кухня вас вводит в мирную обстановку: «нормальные» женщины в полумраке чистят картошку. Мирное же впечатление производило хозяйство полевого передвижного госпиталя в деревне Новые Вайхане. Там мне заказали не только общий вид лаборатории, общежития женщин-врачей и кухни, но и изобразить коровник. Он мне так понравился, что написала два этюда. Кроме рисунков раненых, сделала портрет суровой и волевой старшей сестры Макаренковой и по установившемуся правилу — портрет начальника госпиталя Канделаки.

Мы побывали также в Гвардейской стрелковой Краснознаменной ордена Ленина Карачаевской дивизии. Там писала, как всегда, сначала

общий вид медсанбата. Потом доставку раненых. Вечером в землянке двое солдат спали, один писал письмо. Сделала этюд этой жанровой сцены. Полковник отрядил меня написать портрет генерала А. И. Бурназяна, высокого, красивого, черноволосого.

По мере приближения к фронту менялось обличье ландшафта. Появились скопления окровавленных бинтов, сломанных и разбитых орудий, поваленных и обгорелых деревьев. Торчали трубы от печей.

Однажды ночью мы несколько часов стояли на обочине шоссе,

56. Операция при фонаре. 1944



а мимо нас вплотную тесными рядами шли бойцы и двигалась техника. Некоторые красноармейцы несли какие-то очень длинные винтовки, каких я раньше не видела. Бесконечное ночное шествие производило внушительное впечатление.

Начальник одного из медсанбатов очень гордился своим санпропускником и прочим хозяйством. Он предложил мне помыться в бане, а мою одежду за это время продезинфицируют. Я с радостью согласилась. Мы путешествовали уже второй месяц, и дезинфекция была очень кстати. Баня оказалась палаткой с печуркой, бочкой воды и небольшим запасом дров. На расстоянии голоса стояла другая палатка, где «прожаривали» одежду. Я сняла ее, отдала через дверь солдату и стала мыться. Когда кончила, крикнула, чтобы дали мне вещи. Боец ответил: печь еще не нагрелась. Такой же ответ я получила еще несколько раз в течение двух часов. А между тем у меня в палатке дрова кончились. Горячей воды не было. Меня стало трясти от холода. Была уже ночь, когда я, получив наконец свою одежду, вернулась в барак на отведенные мне нары. Меня бил озноб, и соседки решили, что у меня тиф, значит меня нужно изолировать. Тифа, к счастью, не оказалось, но простуда задержала меня на три дня в бараке. Портрет начальника этого медсанбата я написала. Он просил, чтобы обязательно поместился его орден. Потом в Москве я получила от него письмо с сообщением, что он получил еще один орден и просит на портрете его дорисовать.

Иногда мы ночевали не в медпункте, а просто в избе, где уже разместилось невозможное количество бойцов. Было так душно, что я не выдержала — пошла в нашу машину. Но оказалось, что все сиденья заняты спящими. Вернулась в избу — та щель, в которую я была втиснута, уже закрылась. Я просидела ночь в машине на краю скамейки, в ногах у шофера.

Обычно мы находились вне зоны огня. Но иногда полковник находил нужным послать меня с этюдником туда, где грохотало довольно

57. Отправка раненых. 1943



сильно и откуда непрерывным потоком шли раненые. Я была при деле, и бояться мне было некогда, тем более, что не очень понимала, где и что происходит. Побывала и в окопах, но там писать не пришлось.

Переезжая однажды через заболоченный участок дороги, мы застряли. Колеса буксовали, вырыли полуметровую яму, из которой грузовик не мог выбраться. Шофер отправился за помощью. Из ближайшей части пришло человек пять бойцов. Они нарубили молодых деревьев, положили их под колеса. Грузовик взвыл, и случилось непонятное: студебеккер остался в яме, а длинные стволы деревьев полетели в обратном направлении. Одна береза ударила бойца, стоявшего сзади машины. Он упал и лежал неподвижно. Его товарищи хлопотали вокруг него. Через четверть часа боец очнулся и кое-как поднялся. Снова положили стволы и ветки под колеса. Загудел мотор. И опять та же береза полетела в того же бойца. Его тут же оттащили подальше в сторону, где он и очнулся. Через час примерно удалось вытащить грузовик из ямы.

В течение двух месяцев мы располагались вблизи передовой линии, но на безопасном от нее расстоянии. Порой грохот орудий слышался совсем близко. Иногда мы видели раненых, бредущих на перевязочный пункт. Видели погрузку раненых в самолет для отправки в тыл. Были на полковых перевязочных пунктах, но чаще всего мы оказывались в медсанбате.

Когда привезенные холсты кончились, я загрунтовала яйцом несколько листов альбомной бумаги и тем расширила свои возможности. Написала еще санитаров, ожидающих прибытия раненых: большой сарай, пол устлан сеном, нары вдоль стен. Сидят пожилые усталые солдаты и ждут.

Я была готова работать и дальше, но полковник повернул нашу машину на восток. Кончался февраль 1944 года. Мы домчались в Москву необыкновенно скоро. Всех нас развезли по домам. Первое, что я подумала, войдя в квартиру: какое счастье — ванна.

Вернувшись, я рассказывала друзьям, где была, что видела. Глеб Максимилианович Кржижановский спросил меня: «Все, что вы описываете, носит отрицательный характер, а где же положительная сторона?» Он был прав. Я видела прежде всего кровь, страдания и смерть. Видела и замечательных людей, все это мужественно переносящих. Бойцы, санитары, хирурги — я ими восхищалась. Но вспомнила также, что мне сказал, вернувшись с фронта раненым, друг художников, комиссар Витлин: «Грязное это дело, война». Поправившись, он вернулся в свой полк и вскоре погиб смертью храбрых.

Снова в родном городе

Прекрасный белый город лежал в руинах, когда я приехала в Севастополь в 1946 году по командировке Политуправления Военно-Морского Флота. Моего отца уже не было в живых. Заведующий Биологической станцией Владимир Алексеевич Водяницкий смог поместить меня в подвале на ящиках с книгами, которые прибыли как начало библиотеки. Здание восстанавливали, выкладывали третий этаж. Во втором этаже расположилась уже действующая лаборатория.

Получив разрешение на зарисовки, я принялась изо всех сил работать. Вставала с рассветом, окуналась в море, так как это был единственный способ умыться, и шла писать этюды. Сначала делала их в размер этюдника. Потом, найдя как бы общий колорит, увеличила размер. Мне казалось трагичным и прекрасным сочетание моря, неба и удивительных орнаментов, в которые превратились полуразрушенные здания. Некоторые стены держались чудом. Комната с мебелью, с предметами человеческого быта висела в воздухе и резала глаз своей открытостью.

Графская пристань — свидетель двух войн, сделавших Севастополь городом-героем, восстановлена, воссоздана надпись 1853 года *. Приведены в порядок бульвары, и Приморский и Исторический, но, так же как и раньше, воспрещается проходить через Мичманский бульвар.

Большие этюды я писала несколько сеансов, в одно и то же время дня. Мне хотелось найти и удержать светлую дымку, светлый колорит земли и серо-голубого неба. Все казалось мне невыразимо прекрасным.

Ходила несколько раз в Херсонес, где такой же колорит придает особую поэтичность остаткам греческих колонн.

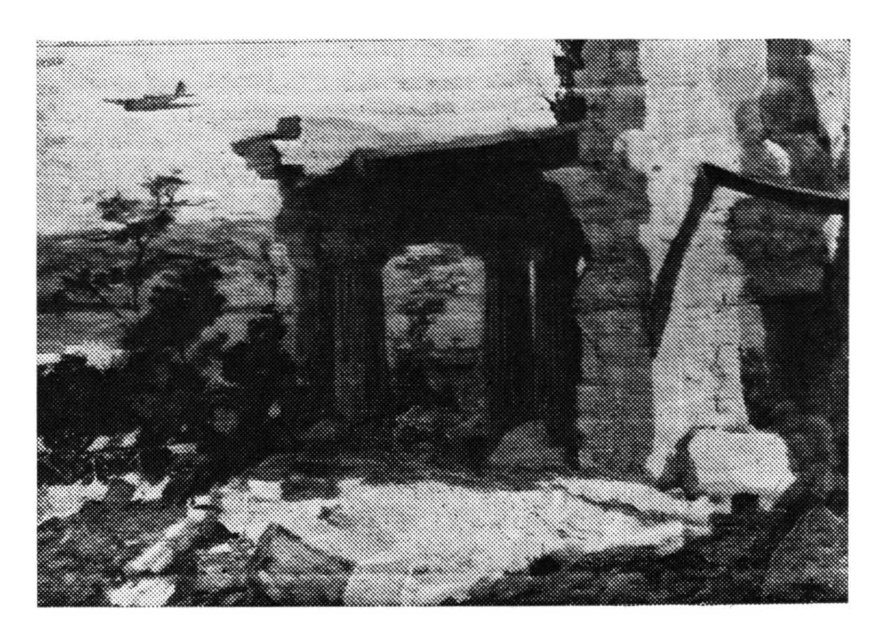
Население города состояло преимущественно из моряков. Вечерами на Приморском бульваре иногда играл оркестр, благоухали клумбы. Непрерывным кольцом двигались нарядные севастопольцы. Уже год как кончилась война.

Написала несколько этюдов с той каменной лестницы, которая ведет из Херсонеса в Артиллерийскую бухту. Оттуда город смотрится почти как плоскость из розово-серых стен, встающих одна над другой. Я проработала почти час, когда кто-то хлопнул меня по спине. Это оказался здоровенный матрос — старшина сверхсрочной службы. Он сказал: «Молодец, тетка, хорошо работаешь». Не часто услышишь такой оперативный и заинтересованный отклик на свою работу.

* «Здесь 22 ноября 1853 года произошла торжественная встреча севастопольцев с вице-адмиралом П. С. Нахимовым после Синопской победы».

Иногда со мной заговаривали, интересуясь, зачем я рисую, куда это пойдет, почему «не снимаю фото». Когда я писала Графскую пристань, ко мне подошла группа офицеров в высоких чинах и орденах. Старший заставил меня предъявить разрешение на зарисовки. В нем, в частности, значилось, что художнику разрешается рисовать разрушенные гражданские объекты. «Но ведь колоннада на Графской пристани не разрушена, она восстановлена». Я ответила, что, конечно, он прав. Но это место очень красивое, исторически связанное со многими событиями. Мне было бы

58. Севастополь. Портик. 1946



жаль уничтожить этюд. Начальник отчеканил: «Рисуйте дальше».

Получив разрешение, написала на базе морских охотников один портрет и несколько этюдов, думая о подвигах моряков, в частности об Иване Голубце. Впоследствии сделала на эту тему картину.

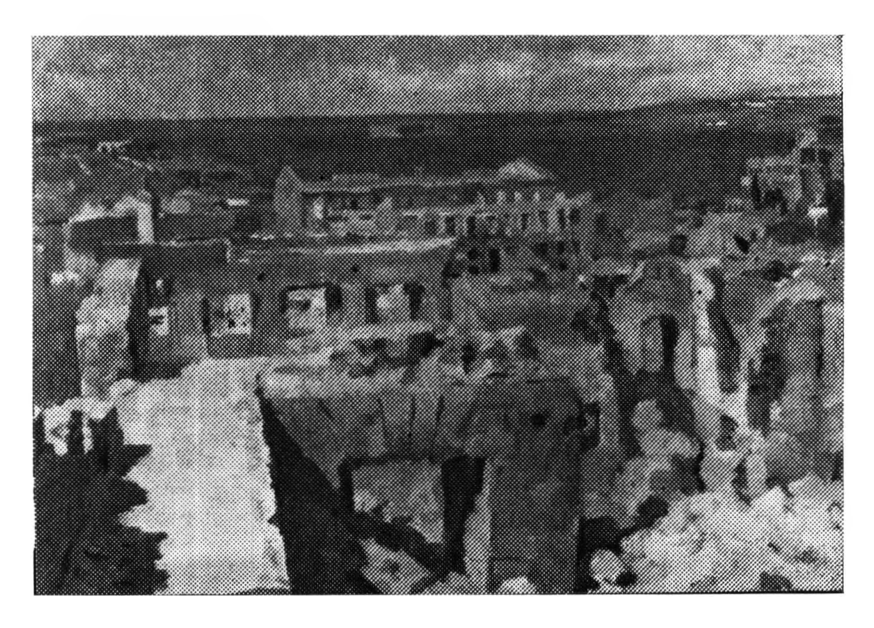
Одновременно со мной в Севастополе работали живописец Евгений Александрович Львов и скульптор Лев Моисеевич Писаревский. Львов не показывал своих этюдов, Писаревский же работал на открытом воздухе или в подвале, приспособленном под мастерскую, где я бывала. Немцы взорвали все памятники в Севастополе, кроме памятника Тотлебену. Но шальной снаряд снес с бронзовых плеч голову этого талантливого инженера с немецкой фамилией. Теперь Писаревскому, находившемуся на военной службе, приказали голову слепить, отлить и посадить на место. Это уже была вторая голова, предназначенная для памятника. Дело в том, что кто-то вылепил голову Тотлебена в фуражке. Когда сняли подмостья, загораживающие монумент, обнаружилось, что Тотлебен держит фуражку в руке за спиной. Поэтому Писаревскому и пришлось лепить голову заново — без фуражки.

Писаревский всегда работал очень быстро. За два дня он вылепил для Биологической станции бюст А. О. Ковалевского, известного ученого, портрет которого до войны висел в библиотеке. Писаревский взялся также вылепить портрет моего отца, но, к сожалению, сходства не достиг. Разумеется, Водяницкий отказался принять эту скульптуру.

Вернувшись в Москву, я послала на Биостанцию портрет отца, сделанный по воспоминаниям. Один из ранее написанных мною портретов С. А. Зернова висит в ленинградском Зоологическом институте, другой в Москве, на кафедре гидробиологии МГУ, а третий принадлежит Третьяковке.

Приближалось время отъезда. На биостанции решили устроить выставку моих этюдов. В коридорах на полу расставили холсты и картонки числом около шестидесяти. Пригласили знатных людей города —

59. Севастополь 1946



они пришли, говорили хорошие слова. Два этюда подарила Биостанции. В первом идет стройка и цветет розовая акация; во втором, против света, море сияет через арку будущей библиотеки *.

Этюды Графской пристани легли в основу большой картины «В освобожденном Севастополе». Я полагала, что двух проработанных этюдов вполне достаточно, оказалось, что нет. Архитектура не получалась убедительной. Помог макет, вылепленный мною из глины и раскрашенный, с кусками черной и голубой материи. На крыше седьмого этажа в доме художников на Масловке находится довольно большая площадка — солярий, огороженный высоким барьером. Я часто там работала, наблюдая в натуре прекрасные цветовые отношения: светлые, голубые, воздушные — никакого сравнения с тем, что видишь в мастерской. Во время войны здесь, на солярии, дежурили зенитчики. Сюда я и вытащила свое сооружение, поставила макет выше линии горизонта, и все получилось отлично. Колонны выглядели теперь объемно, рельефно, тени ложились точно по каннелюрам. Правда, площадкой пользовались для просушки зимних вещей, но, удачно лавируя, я не сталкивалась с ними. Когда дело дошло до фигур, писала натурщиков на том же солярии, в зеркало. Добиться нужного ракурса через отражение в зеркале гораздо легче, чем пытаться поставить натуру действительно высоко. Ракурс зависит только от на-

* Севастопольские картины и этюды теперь вновь вернулись в родной город, в Музей героической обороны Севастополя.

клона зеркала. С помощью зеркала в 90 см по большой стороне можно получить очень красивые ракурсы, поместив натурщика на простую табуретку. Фоном служит настоящее небо почти в зените, темно-голубое, даже с фиолетовым оттенком. Трудность была одна: таскать на крышу двухметровый холст, соответственный мольберт, зеркало и все прочее. Писать холст сразу, а не с подготовленных этюдов мне казалось веселее и ближе к делу. Однажды ветер опрокинул мольберт, холст был порван. Пришлось пригласить реставратора. Он блестяще все залатал. Очень интересно, как при реставрации гладят картину утюгом.

Окончив вещь, я попросила А. А. Дейнеку взглянуть на нее. Он одобрил и дал мне ценный совет. Я всегда считала Дейнеку самым умным художником нашего поколения. И совет я безоговорочно выполнила. Спасибо ему. Согласно легенде, наши моряки, освободив Севастополь, вывесили на Графской пристани тельняшку, она там оставалась несколько дней. Так и у меня было нарисовано. Дейнека посоветовал заменить тельняшку военно-морским флагом, а под ноги матросам бросить фашистский флаг. Картина «В освобожденном Севастополе» была на выставке, репродуцировалась, и кусок из нее я видела на проспектах, напечатанных в Севастополе.

Этюды, написанные на Малаховом кургане, послужили основанием и темой картины «Венок адмиралу Нахимову» (1949). Работала тем же методом, то есть на воздухе с прямым солнечным светом, но без ракурсов. Венок из красных и белых шелковых роз я заказала в цветочном магазине, а широкую георгиевскую ленту сшила сама из желтого и черного атласа. Розы долго ходили по мастерским Масловки.

По севастопольским впечатлениям 1946 года и тогда же сделанным этюдам Исторического бульвара, где сохранились орудия девятнадцатого века, была написана еще одна картина. Я смастерила макет бастиона. Из веток ивы сплела соответственного размера корзины, сшила парусиновые мешки, набила их песком, подкрасила. Макет и натуру писала на открытом воздухе. Картина «Толстой на четвертом бастионе» состоялась в двух вариантах. Первый мне не понравился. Голова с фотографии не пристраивалась к живому человеку, который мне позировал. Я шила костюмы, ставила по две и три модели сразу. Второй вариант получился чуть лучше первого.

Юрий Пименов энергично бранил меня за тему, далекую от современности. Он говорил о толстовстве, которое не имеет ничего общего с нашей идеологией и мировосприятием. Возможно, эти рассуждения о толстовстве были вызваны свойственным Пименову критическим отношением к художникам, которые ударяются в историю. Для меня же суть дела была в Севастополе. Все, что связано с этим городом, казалось мне достойным внимания художника — будь это давние дни или горячая современность.

Дейнека — ректор МИПИДИ

Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) помещался в специально для него выстроенном здании в поселке Сокол. В институте были факультеты: скульптуры и мелкой пластики, монументальной живописи, керамики, стекла и пластмассы, обработки металла. Институт располагал соответствующими лабораториями, печами для обжига, формовочными мастерскими. Ректором был А. А. Дейнека.

Когда осенью 1945 года мы с В. А. Васильевым пришли наниматься (после телефонных переговоров), Дейнека принял нас дружески, приветливо и определил на факультет керамики. Васильев стал вести скульптуру и композицию, я — живопись. Каждая учебная группа, то есть пятнадцать-двадцать человек, занимала постоянную отдельную комнату. Дейнека вел



Среди преподавателей МИПИДИ (в центре — Е. С. Зернова). 1948

живопись и композицию на факультете монументальной живописи и композицию на факультете обработки металла. Из его высказываний, обращенных к студентам-металлистам, мне запомнилось: «Прежде всего решите общую форму изделия. Что вы берете в основу: шар, куб, пятиконечную звезду или какую-нибудь иную геометрическую форму, эту основу и сохраняйте до конца, сколько бы деталей вы потом на нее ни насадили. Ни в коем случае нельзя взять одну форму, прицепить к ней другую, потом третью — это будет куча, а не ювелирное изделие».

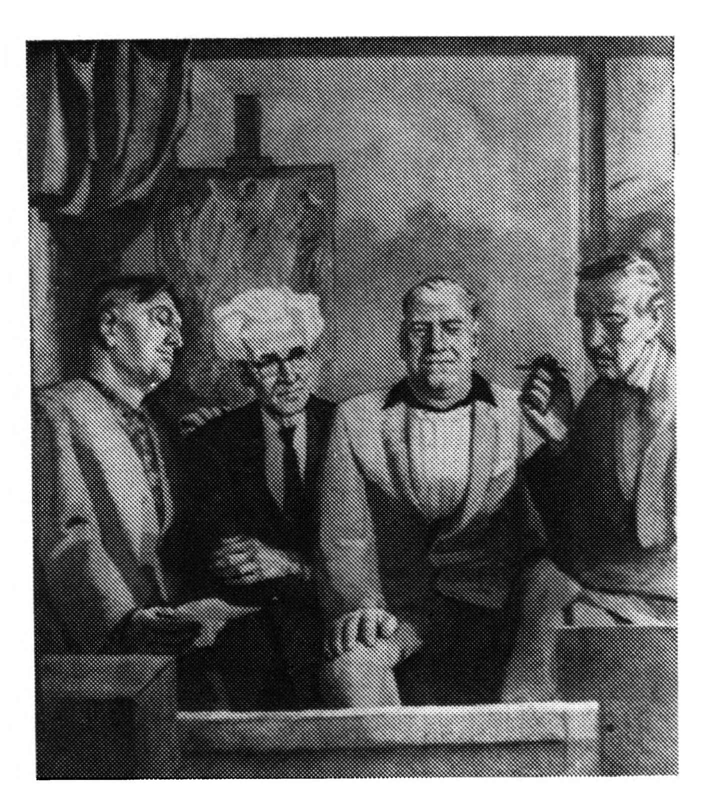
На факультете обработки металла был пожилой преподаватель материала Мишуков. Он превосходно знал, как паять, вытягивать, крепить камни. Он был помощником Александра Александровича, еще раз показавшего свою универсальность, взявшись за освоение абсолютно нового для него дела.

На факультете монументальной живописи действовал только один первый курс. Композицию и живопись там преподавали в одной группе Дейнека, в другой — Соколов-Скаля. Постановки простые, даже строгие, и современные. Например, стояла молодая женщина в коричневом пальто, шапке, ботиках на ровном светло-бежевом фоне. Требования: точный рисунок, конструктивная форма. Тональность распределяется по светотени. Один из учившихся у Дейнеки студентов впоследствии мне сказал: «Мы очень любили бы Александра Александровича, если бы он нам это позволил». Но он не позволял. Никаких нежностей. Когда я только начинала

преподавать, Дейнека меня напутствовал: «Ты не очень с ними цацкайся; кончат — все равно здороваться не будут». Его прогноз не сбылся. Каждый год после окончания бывшие студенты собирались в назначенный день и с трепетом ждали: придет или не придет Александр Александрович. Иногда он приходил с опозданием на три часа.

Дейнека оказался прав в том смысле, что с течением времени отношение бывших студентов к своему руководителю изменилось. Они по-прежнему благоговели перед ним, но уже не считали его работы пятидесятых

61. А. Штейман. «Мои учителя» (преподаватели МИПИДИ Г. И. Рублев, Н. М. Чернышев, А. А. Дейнека, П. М. Шухмин)



и шестидесятых годов новаторскими и даже монументальными. Дейнека выполнил для фронтона одного крымского санатория мозаику: море, яхты, одна из них — крупным планом. Молодое поколение высказалось по поводу этой мозаики так: нельзя помещать глубинный пейзаж на фронтоне — это неверно, некрасиво и вообще отдает натурализмом. Не очень приятно также было для Дейнеки, когда группа его бывших учеников получила крупный заказ, а его пригласили консультантом. Он отказался.

Дейнека не гнался за модой, хотя внимательно следил за тем, что делается на земном шаре в области искусства. Его карманы были всегда набиты журналами, он покупал их пачками — все, какие находились в киоске. Так было начиная с двадцатых годов. Память у Дейнеки была блестящая: увиденное запоминал надолго. Этим объяснялась и его манера работать с натурой. Иногда он делал рисунок, а иногда просто смотрел некоторое время на модель с разных точек зрения и говорил: «Спасибо, все, вы можете уходить».

Конечно, искусство Дейнеки менялось во времени, как и он сам. В пятидесятых годах это был по-прежнему плотный человек, очень прямо державшийся. Но лицо сильно изменилось. Весь его облик приобрел значительность, преобладало выражение надменности. Люди на него часто оборачивались, так же как и он на них. Его интересовало все происходящее вокруг, каждый человек.

Графичность его первых вещей сменилась впоследствии на большую живописность. Художник должен иметь свое лицо, и он его сохранял. Сверстники Дейнеки привыкли ждать от него принципиально нового, неожиданного, того, что никому не придет в голову. Такие ожидания он почти всегда оправдывал. Пример тому — мозаика в Кремлевском Дворце съездов. Иные художники громоздили в эскизах многофигурные композиции, а он просто предложил гербы, соединив их развевающимися лентами, входившими в рисунок каждого герба. Получился и непрерывный фриз и четкое членение. Очень красиво сочеталось розовое с золотом.

Такой же удачей и находкой была серия портретов ученых в технике флорентийской мозаики на стенах нового здания МГУ.

Очень трудно было трансформировать старые уникальные портреты в три четверти на четкий профиль. В залах Академии наук на б. Калужской висит немало портретов ученых, все разного размера, масштаба и колорита. Они не украшают, а скорее портят архитектуру. Дейнека блестяще решил задачу именно в архитектурном плане. Ему помогали в выполнении картонов В. Аракелов и другие художники, но придумать и решить так мог только он.

Единственный, пожалуй, случай, когда почитатели Дейнеки не стали ахать, — это на премьере одного из спектаклей в Театре Советской Армии. Декорации Дейнеки были хорошими, но не содержали ничего особенного, нового, в них не было открытия. На сценической площадке-аэродроме стоит самолет, накрытый маскировочной сетью с прикрепленными к ней листьями. Новое было в предмете изображения, но не в художественной форме.

Спектакль шел во время войны. Тогда же, в 1942 году, мы увидели одну из лучших работ Дейнеки — «Оборону Севастополя». Эта картина повлияла и на современников, и на младшее поколение — будущих советских художников. Вещь была принципиально новой. Она основывалась прежде всего на знании самого города Севастополя, его истории и флотских традиций. Сражение происходит на Графской пристани, горит вдали обсерватория. Точность во всем изображении рукопашного боя с применением современного оружия, нашего и немецкого. Умно показаны немецкие пехотинцы — гонимые страхом завоеватели чужой земли. Здесь речь идет прежде всего о наших воинах. Главное — трагический пафос обороны Севастополя морской пехотой, по традиции идущей в бой в белой чистой одежде. Багрово-красное небо и белая матросская одежда даны в необыкновенно сильном живописном контрасте.

Не менее умна и трагична картина «Сбитый ас». Со страшной точностью представляешь себе гибель еще летящего живого человека, его неминуемый конец на ощетинившихся рельсах. Это злая вещь, карающая фашизм. Дейнека выражал мысли и чувства миллионов людей лучше других художников этого времени.

Так же выразительны фронтовые гуаши и рисунки полковника Дейнеки (в таком чине он был командирован в Действующую армию как художник). Всюду видишь точную мысль и знание изображаемого предмета. Все фигуры нарисованы по памяти, по впечатлению, по воображению.

С отличным багажом знаний и авторитета Дейнека взялся в 1945 году за новое для него дело: создание высшего учебного заведения, где готовили бы художников — специалистов по декоративно-прикладному искусству и монументальной живописи.

Дейнека отдавал институту много времени и энергии. Помню, что в мое дежурство на приемных экзаменах писали портрет, потом обнаженную модель, и я переходила из одной аудитории в другую, присматриваясь к абитуриентам первого призыва. Дейнека тоже заглядывал туда. Внимательно рассмотрев оконченные работы, он почти единолично отбирал будущих монументалистов. Помню, что дойдя до этюда обнаженной модели Казакова, почти зеленого цвета, он сказал, смеясь, приемной комиссии: «Дайте мне этого формалиста». Борис Казаков, робко говоривший: «Меня так учили», стал отличным монументалистом и деятельным художником. Отбирая будущую группу, Дейнека включил в ее состав одну девушку, объяснив, что тогда студенты не будут сквернословить.

Институт развивался успешно. Его дипломы по керамике (тут были все курсы) пользовались большим спросом в Министерстве иностранных дел. Необычайные сервизы шли в подарок иностранным дипломатам. Дейнека устраивал выставки студенческих работ во время просмотров, а в свободные промежутки времени — выставки работ преподавателей. В 1946 году он помог организовать выставку моих севастопольских этюдов. Он их одобрял, считал, что маленькие односеансные лучше больших проработанных.

В МИПИДИ стали преподавать П. М. Шухмин, А. Д. Гончаров, К. А. Тутеволь. Однажды навстречу Дейнеке шли по коридору трое: Шухмин, Тутеволь и я. Дейнека сказал: «Уровень нашего института значительно повысился». (Замечу, что каждый из нас был гораздо выше среднего роста.)

Заседания Ученого совета Дейнека вел своеобразно: он все говорил и решал сам. А затем объявлял, что совет окончен. Обычно Васильев и я ждали его, а потом шли пешком и ехали на метро вместе. Однажды он спросил меня: «Мне сказали, что я слишком много говорю. Неужели я болтун?» Мой ответ звучал примерно так: «Ты говоришь много и хорошо. Чего же лучше?» Дейнека остался недоволен.

Я преподавала живопись, стараясь придумывать интересные современные постановки, например, кладку стены из кирпичей. Пробовала сооружать также тематические натюрморты. Одна из постановок посвящалась героям войны. Для этого принесла из дома деревянный макет автомата и несколько медалей; нашла хорошего натурщика, одели его в матросскую форму. Следствием было то, что хорошего натурщика целиком загрузили в институте, и он не смог больше позировать в нашей группе. Однако мои попытки осовременить учебные постановки не встретили одобрения ректора. Он считал, что о новом содержании пока рано беспокоиться. Не одобрял, но терпел.

Так прошло четыре года. Вдруг узнаем, что ректором назначается Сергей Семенович Алешин. Мы с Васильевым бросились к Александру Александровичу. В чем дело? Неужели это правда? Дейнека был сдержан. Сказал лишь, что ему посоветовали уйти с этого поста. Бросать институт он не хотел: ведь это было его детище, и он остался преподавать. Нового ректора Дейнека рекомендовал сам. Алешин преподавал здесь скульптуру. Он человек мирный, спокойный, доброжелательный. В двадцатых годах модель его памятника Карлу Марксу стояла на Театральной площади. Он одним из первых принял участие в осуществлении плана монументальной пропаганды. Словом, Сергей Семенович — отличная кандидатура.

Сергея Семеновича отличало одно свойство, неподходящее для ректора, он не умел принимать решения. К концу дня в его кабинете скапливалось не менее десяти человек, каждый из которых ждал, чтобы Алешин сказал да или нет. Так как я занимала в то время должность заместителя ректора по учебной и научной работе, то мне приходилось нелегко. Если решалось что-то помимо него, он обижался. Рассказывал сотни интереснейших историй, но не ставил своей подписи ни на одной бумаге. Алешин пытался сделать общую линию института более реалистической, но это ему не удалось.

Ушел «по собственному желанию» скульптор Алексей Зеленский и еще кто-то, но это не спасло положения. Осенью 1952 года МИПИДИ был ликвидирован, точнее, переведен в Ленинград и слит с Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем имени В. И. Мухиной.

Еще до закрытия МИПИДИ, весной 1952 года, произошла торжественная защита дипломов на всех факультетах и впервые — на факультете монументальной живописи. Всем советом института мы побывали в Калинине, где наши студенты расписывали театр. Два моих дипломника — Виктор Крылов и Гоша Рублев получили «пятерки», а мне была объявлена благодарность в приказе по МИПИДИ. Дейнека вел своих студентов с первого по пятый курс, и трое из них делали диплом под его наблюдением. Конечно, он консультировал всю свою группу.

С помощью Алексея Штеймана, бывшего студента МИПИДИ, мы попытались восстановить список пятого курса, в частности, группы Дейнеки.

Зинаида Алексеева на диплом представила панно, кажется, на тему «Плоды земли»; Иван Влащик делал панно, посвященное Александру Невскому (фигура в полный рост); Борис Дятлов (дипломник Дейнеки) вместе с другими студентами расписывал театр в Калинине. У Дятлова было панно в фойе театра, отлично написанное. Виктор Крылов в том же театре расписал потолок зрительного зала, выполнил громадного объема работу, очень нелегкую. Предварительно он сделал множество рисунков и этюдов цветов. В. Крылов воевал, был летчиком. Он много работал и очень мало говорил. И не ошибся, выбрав монументальную живопись своей профессией. Михаил Кокоев на диплом представил поколенный портрет Коста Хетагурова (фрагмент во флорентийской мозаике). Владимир Одинцов (дипломник Дейнеки) — портрет генерала И. Д. Черняховского (флорентийская мозаика). Борис Милюков — групповой портрет (Л. В. Руднев и другие архитекторы около макета нового здания МГУ). Ему принадлежат интереснейшие, хотя иногда и спорные, работы выставочного и производственного характера. Он долгое время был председателем художественного совета при комбинате декоративно-оформительского искусства (КДОИ), а это большая честь. Он воевал, знает, почем фунт лиха, исключительно остроумен и бескомпромиссен в своих высказываниях. Дмитрий Мерперт (дипломник Дейнеки) написал панно в фойе театра в Калинине. Впоследствии Дмитрий Маврикиевич расписывал стены театров в разных техниках. Большую известность получила его выставочная работа, изображавшая космонавта в предельно остром ракурсе, — раскинув руки, человек плывет в воздухе прямо на зрителя, распластавшись по горизонтали. Мерперт, как и Милюков, долгое время был председателем художественного совета КДОИ. Евгений Кажанов написал в качестве диплома декоративное панно, изображающее народный праздник в Западной Украине. Сергей Никифоров выполнил мемориал-панно для Сталинграда (фрагмент в римской мозаике). Предполагалось установить большую мозаику на одном из полуразрушенных зданий.

Защитил диплом и Глеб Пискунов. Диплом Гоши Рублева состоял из росписи темперой в театре г. Калинина. Конечно, основное влияние на этого студента оказывал его отец Г. И. Рублев. Талант Гоши проявлялся не только в живописи. Он был премьером и одним из сочинителей знаменитых капустников, на которые стремились попасть все художники-москвичи. Гоша часто исполнял женские роли, что при его орлином профиле и спортивной фигуре выглядело уморительно.

Юрий Цыганов исполнил панно — коллективный портрет передвижников, которым Суриков показывает свою только что законченную «Боярыню Морозову».

Алексей Штейман поступил в МИПИДИ на четвертый курс. Диплом делал у Г. И. Рублева: проект оформления Дома Советов в Волгограде (Сталинграде). Впоследствии Штейман из талантливого студента

стал высокоталантливым и уважаемым художником монументального искусства. Помимо всего прочего, у него удивительные руки — он все может сделать сам: и скульптуру, и рельеф, и чеканку, знает все существующие способы декора. Недавно он выполнил прекрасный цветной витраж для нашего посольства в Софии и Катманду (Непал). Он хорошо понимает и чувствует архитектуру, и здесь у него не бывает конфликтов. Он выполняет все, что обещает.

Яков Скрипков (дипломник Дейнеки) написал темперой панно в театре г. Калинина. После защиты Александр Александрович предлагал Скрипкову остаться при кафедре — преподавать в МИПИДИ, но получил отказ. Дейнека ценил этого студента за способности и твердый, устойчивый характер. Он не ошибся. Скрипков много сделал в монументальной живописи. Упомяну лишь его панно для библиотеки им. В. И. Ленина, отличные вещи на ВСХВ, мозаичные портреты космонавтов. В конце концов Яков Никифорович все же стал преподавать, имея за плечами уже большой творческий опыт.

В параллельной группе пятого курса факультета монументальной живописи защитили дипломы Александр Дорофеев, Георгий Тебляшкин и Арон Марин. У Андрея Васнецова, безусловно талантливого студента, произошла не по его вине неприятность с дипломом, не позволившая ему защититься в 1952 году. Он переменил тему и на следующий год представил панно для павильона животноводства на сельскохозяйственной выставке. Его преддипломные вещи, посвященные работникам медицины, запомнились бело-черной гаммой, к которой он часто обращается и сейчас. Здесь не хватает многих фамилий из-за моей забывчивости.

Итоги пятилетней работы факультета монументальной живописи можно назвать блестящими. Выпуск дал много имен ведущих сейчас художников, и в этом большая заслуга Александра Александровича. Неважно, что сначала он назывался ректором, а потом просто профессором. Факультет был его созданием, делом его рук. Это понимали все и относились к нему соответственно. Вести еще год группу дипломников уже другого вуза Дейнека не захотел.

На следующий год мы уже числились преподавателями Ленинградского училища им. В. И. Мухиной (б. Штиглица), но продолжали вести в Москве наших дипломников. Защита происходила весной 1953 года. У меня были четыре дипломника: Иван Сорокин писал плафон для аэровокзала в Казани; Алексей Михайлов — панно «Степан Разин» для Астраханского музея; Якименко — панно «Встреча болгарских крестьян с колхозниками» (аэровокзал в Казани); Глеб Ермолаев — панно «Открытие Волго-Донского канала» (аэровокзал в Казани).

Этот выпуск в целом был слабее предыдущего, и условия работы были хуже. И все же за исключением одного студента, получившего «четверку», остальные заработали «пятерки», а Якименко удостоился «пятерки с плюсом». К сожалению, этот плюс никак не реализовался: после отличных рисунков к диплому Якименко давал работы, совсем не столь блестящие.

В 1952 году Дейнеке предложили занять место заведующего кафедрой композиции в Московском текстильном институте. Он согласился, но через год ушел, так как не получил возможности осуществить задуманную им реформу. Он с возмущением говорил, что ректор института ни разу не нашел нужным с ним побеседовать о принципиальных вопросах.

Дейнека намеревался вложить свои композиционные идеи и замыслы в новое для него дело — текстиль. Это не получилось, и он вернулся к своему излюбленному, основному делу — монументальной живописи.

Дейнека достиг высших степеней, доступных художнику: он был народным художником СССР, членом президиума Академии художеств СССР, его знали Европа и Америка, музеи оспаривали честь приобретения

его вещей; в крайнем случае просили копию. И однажды он мне сказал: «Знаешь, если бы кто-то предложил мне начать все сначала — я бы отказался». — «Но почему?» — «Очень хлопотно».

Чем дальше уходит от нас, живых, такой художник, как Дейнека, тем яснее становится его значение в создании советского искусства. Назвать автора картины «Оборона Петрограда» гениальным не будет преувеличением. Дейнека заработал этот титул всей бурной, насыщенной творчеством жизнью. Острая политическая направленность его работ составляет их главную силу. Дейнека жил интересами своей эпохи, чувствовал истинно новое, советское, современное. Он был новатором и каждому новому явлению сознательно и упорно искал новую форму выражения. Поражаешься огромности и универсальности его творческого наследия. Станковая живопись, журнальный рисунок, плакат, иллюстрация, скульптура, ювелирное искусство, театр, текстиль и главное дело его жизни — монументальная живопись. Во всем этом сразу виден дейнековский почерк, неподражаемое мастерство композиции.

Юрий Пименов

На берегу Москвы-реки, недалеко от Парка культуры и отдыха им. Горького, размещалась постоянная строительная выставка. В 1944 году она готовилась к открытию. Ее директор хотел поручить роспись Ю. Пименову. Но тот, как обычно, сказал, что работать будет бригада художников — все на равных правах с ним. Эскизы также будут делать все, пусть заказчик выбирает. Бригадиром Пименов назначил меня. Неподписанные эскизы принесли Пименов, Васильев и я. Заказчик долго колебался, стараясь угадать, который эскиз пименовский, но ошибся и выбрал мой. Когда это выяснилось, мы договорились между собой объединить эскизы в один общий. Они были похожи, немного разнились в деталях. Решая заданную тему — «Электромонтажники», мы на мачту высокого напряжения «посадили» четырех рабочих. Это не соответствовало условиям охраны труда. Рабочих могло быть максимум двое. Но заказчик не настаивал на уменьшении числа монтажников и с удовольствием утвердил эскиз. Поиски знающего маляра и вся процедура грунтовки, естественно, входили в обязанности бригадира. Картона мы не делали, а просто перевели эскиз по клеткам на загрунтованный холст, наклеенный на стену. Колорит фона росписи светлый, голубой. Мачта с тремя поперечными перекладинами и люди смотрелись на фоне неба силуэтами. Нижнюю фигуру женщины, почти наполовину срезанную краем панно, писал Васильев. Верхнюю фигуру женщины в комбинезоне, данную в сильном ракурсе, писал Юра. Мне досталась мужская фигура, обращенная лицом к мачте и спиной к зрителю. Клаша Козлова писала самую дальнюю мужскую фигуру.

Монтажники укрепляют изоляторы, завинчивают болты или натягивают провода. С высотой ракурс фигур, естественно, увеличивается. Тем более, что мы взяли горизонт ниже края панно. При таком горизонте труднее всего передать пластику движения фигур, не исказить их пропорции. Мы старались сделать движения фигур выразительными.

Гирлянды изоляторов и мачты второго плана оживляли наш индустриальный пейзаж. Он казался нам красивым и современным. Фигуры были больше натуральной величины, так как панно занимало всю стену большого зала.

Панно продвигалось быстро. Мы обсуждали его ход и возникающие задачи, причем решающий голос принадлежал Пименову. Пока стоят леса, судить о результате, конечно, трудно. Но вот леса сняли, и мы могли полюбоваться достигнутым эффектом. У панно было одно несомненное достоинство: оно не походило ни на какое другое из виденных нами.

Через несколько лет постоянную строительную выставку куда-то перевели. Панно попробовали содрать со стены, но оно было приклеено на совесть и погибло.

В 1950 году Ю. Пименов получил заказ на панно «Красная площадь» для теплохода «Россия». Как водится, он не хотел работать один. Сначала он привлек меня, мы вместе пошли на Красную площадь и стали соображать, откуда она лучше смотрится и в какое время дня. Время года выбирать не приходилось: была зима, и кирпично-красные кремлевские стены на фоне снега смотрелись необыкновенно красиво. МОГЭС пускал в небо прозрачные дымки, переходящие в облака. Пурпурная облицовка мавзолея мерцала фиолетовыми оттенками.

Мы уговорились поработать над эскизами и через день встретиться. Я не придумала ничего особенного, а Юра придумал. Он взял несуществующую точку зрения вправо от Исторического музея и выше его кровли. Никакой фотограф оттуда снять не может, разве что с вертолета. При этой условной точке зрения хорошо компоновались мавзолей, Спасская башня, мощная кремлевская стена, «Василий Блаженный» и дали, теперь уже начисто перестроенные.

Юрино предложение показалось мне остроумным, убедительным и художественным. Я с восторгом согласилась работать над этим эскизом. Трудность была в том, что рисовать с натуры можно было лишь отдельные части, а все в целом надо было придумывать, сопоставлять, соображать. Каждый объект не в привычном повороте. Мы корректировали начерченные перспективные наброски с точки зрения эстетики и выразительности. На репродукции можно было бы заметить, что горизонтальные членения трибун для зрителей имеют сильный наклон. Юра вычерчивал крышу Исторического музея. Он говорил, что после дежурства на крышах во время войны он хорошо представляет себе это хозяйство.

Так как панно предполагалось поместить в кают-компании теплохода, ясно, что его будут смотреть вблизи, с очень небольшого расстояния. Следовательно, придется его детализировать, что мы и выполнили в масштабах, доступных эскизу.

После его утверждения выяснилось, что Юра переключается на другую работу, что никаких отсрочек с выполнением панно быть не может. Поэтому он пригласил тогда еще молодого художника, Николая Толкунова, и убедил нас, что вдвоем мы вполне справимся. Писали у меня в мастерской. Толкунов, будучи трудолюбивым и точным, не жалуясь писал длинную очередь к мавзолею, управляясь со множеством фигур, размером 5—8 см.

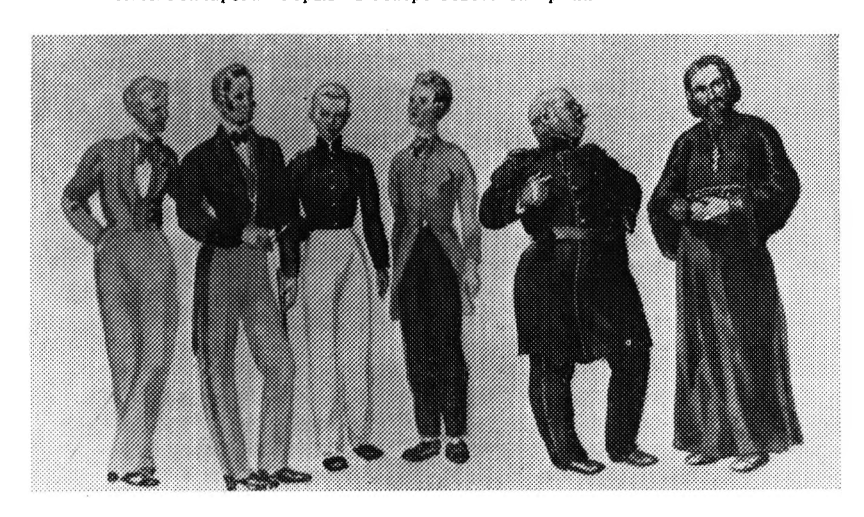
Панно было в срок закончено, принято Пименовым, а потом всеми инстанциями, вплоть до капитана «России», и отправлено в порт приписки.

Пименов пятидесятых годов сохранил внешность и манеры юности. Он выглядел как шофер, а не академик. Сдвинутая куда-то кепка, куртка с набитыми карманами, лыжные штаны, напряженный взгляд, быстрые повороты головы — где что происходит. Он часто отправлялся на еще неизвестную ему окраину Москвы или какую-то улицу, о которой он ничего не знал; смотрел и делал рисунки в альбом. Множество таких альбомов сохранилось. Если на улице что-то случалось, он бежал туда посмотреть, помочь, принять участие. Он все воспринимал сильнее, горячее, чем все известные мне люди. Казалось, что у него нервы расположены снаружи и ему больно тогда, когда другие не замечают прикосновения. Он постоянно спешил, но никогда не опаздывал, помнил все свои обещания и обязательства и точно их выполнял. Нагрузка у него все увеличивалась: кончал один спектакль, начинал другой, ставил фильмы и писал лирические картины, и преподавал в Институте кинематографии (1945—1972).

Со студентами Пименов разговаривал дружески, внимательно. Педагогика, очевидно, ему нравилась. Иногда он совершал обход своих друзей на Масловке. Он приходил в мастерскую шумно, весело здоровался

и говорил: «Ну, показывай, что сделано». Наводил критику, громко убеждал, спорил и в заключение говорил: «Теперь пойдем к Клаше». Мы шли этажом выше и там тоже оставались надолго, обсуждая работы. Оттуда уже втроем идем к Володе Васильеву, от него вчетвером еще в одну мастерскую. В отличие от двадцатых годов никакой выпивкой эти визиты не сопровождались. Просто Юра осуществлял смотр своих друзей. У всех поднималось настроение, становилось радостно и хотелось много работать.

62. Эскизы костюмов для постановки пьесы по роману И. А. Гончарова «Обрыв» в Театре Советской Армии. 1957



Я рисовала костюмы к некоторым спектаклям, оформляемым Пименовым. Он их одобрял и однажды даже сказал, что лучших рисунков костюмов он не видел. Делала я их по воображению. Но специализироваться в этой области мне не хотелось. Придумывать внешний облик людей, которые будут гулять по сцене, конечно, интересно и в то же время связано с изрядной зависимостью от вкусов, пожеланий и капризов тех, кто будет носить костюм. Мужчины-актеры оказывались сговорчивее, но с дамами приходилось трудно. В Театре им. Маяковского готовится постановка в декорациях Пименова. Действие происходит в саду, беседуют дамы. В том году был модный зеленый цвет. Так семь актрис пожелали, чтобы их туалеты были зеленого цвета. Пытаешься доказать несуразность их пожеланий. Зеленые костюмы в зеленом саду вообще не годятся: их просто не будет видно. Кажется, последний аргумент подействовал.

В 1947 году Пименов ставил в Малом театре пьесу П. Нилина «На белом свете». Там дело происходит в современном колхозе. К этой вещи я нарисовала серию костюмов, одобренных Юрой. Мне хотелось показать особенности послевоенного времени. Я шла по улицам Москвы и видела, что в одежде почти каждого человека есть печать войны: у одного гимнастерка при штатских брюках, у другого шапка со споротой звездой, у женщины юбка из камуфлировочной ткани или куртка, перешитая из шинели. Встретилось много неожиданных сочетаний, возможных только вблизи войны. Эти особенности я постаралась вложить в темперные изображения героев пьесы. Рисунки были показаны на какой-то выставке.

Самую большую серию костюмов я нарисовала к балету Б. Асафьева «Одна семья» в ГАБТе. Юра сделал очень красивые макеты, разработал занавес и задники. Но балет, над которым шла работа, внезапно отменили. Администрация театра составила акт о финансовых расчетах, но не

включила в него оплату труда художников, сделавших эскизы и макеты. Юра очень обиделся и долгое время отказывался работать в этом театре.

С Пименовым на протяжении многих лет сотрудничали художники Борис Шатилов и Ирина Штанге — муж и жена. Они были знакомы домами задолго до ОСТа и оставались друзьями до последних Юриных дней. Борис Алексеевич часто работал для Литературного музея на темы, связанные с жизнью Блока, Есенина, Маяковского. Он создавал интересные композиции графического или живописного характера. Ирина Дмитриевна всегда предпочитала живопись маслом. Она делает громадное количество этюдов с натуры и перерабатывает их в композиции сегодняшнего дня, проявляя вкус и наблюдательность. Ее вещи небольшого размера очень ценятся нашей комиссией по экспорту.

Борис Шатилов и Ирина Штанге много сделали для советского театра, помогая Пименову в осуществлении его постановок. В Театре Советской Армии они писали декорации в огромном помещении на восьмом этаже. Там есть мост под потолком, пересекающий весь зал и перемещающийся в горизонтальной плоскости. Так что можно посмотреть сверху на расстеленную на полу декорацию. Увеличивать в десять или двадцать раз эскиз декорации — большое искусство. Клеевая краска при высыхании теряет свою интенсивность гораздо сильнее, чем темпера, примерно в такой же степени, как гуашь. Значит художник должен брать на кисть краску не той цветовой насыщенности, как на эскизе, а с учетом ее будущего изменения. Кроме того, стоя на той самой парусине, по которой художник пишет, он видит очень небольшую часть декорации, остальное теряется в обманчивой перспективе. Пишет он огромными кистями — «дилижансами». С другой стороны, эскиз при увеличении требует обычно и какого-то развития, корректуры. Во всяком случае Пименов считал, что, увеличивая эскиз, «надо работать на нерве». Подобные указания мне мало что объясняли, и я решительно уклонилась от писания театральных декораций. Ловкие профессионалы-исполнители не удовлетворяли Пименова: они нивелировали почерк автора. Задники, по существу картины, становились похожими на такие «дежурные» декорации, как в бывшем театре Корша или Незлобина. Шатилов и Штанге умели придерживаться эскиза, писать декорации в манере Пименова. Увидав березовую рощу или итальянский собор, написанные ими, сразу угадываешь автора эскиза. Сейчас дома у Шатиловых висят Юрины произведения и фотографии. Они напоминают о долгой дружбе и совместном труде.

Параллельно с театром и преподаванием Пименов всегда писал станковые вещи. Он все делал быстро, но картина оставалась на мольберте долго. Он откладывал, проверял, через несколько месяцев снова писал. Работал одновременно над несколькими вещами. Иногда он делал прокладки: часть холста закроет плотным цветом, дождется высыхания и по этому фону пишет. Любил писать по старым холстам, будучи уверен, что это лучший способ избавиться от неудачных вещей. Его большая картина военного времени, изображавшая молодую женщину с ребенком, спускающуюся по лестнице под охраной солдата, не была принята на выставку. Сказали, что неясен сюжет, похоже, что солдат арестовал женщину. Юра подождал десять лет, и вещь ушла в музей.

Были и другие парадоксы в таком же роде. Пименов написал маленькую симпатичную картину: вокруг стадиона «Динамо» суетятся разные люди. Везет детскую коляску молодая женщина. Идут солидные прохожие. Мальчишки и парни виснут на решетке, пытаясь через забор проникнуть на стадион. Вещь сняли с экспозиции на том основании, что не следует демонстрировать дурной пример безбилетникам, которым художник явно симпатизирует.

Пименовские плакаты и афиши кажутся многим, и мне в том числе, вершиной его творчества. Они предельно выразительны, остроумно решены

и красивы. Они разительно непохожи один на другой. Это лучшие образцы графики. К сожалению, из печати вышел с существенными изменениями один из последних Юриных плакатов — афиша к телефильму «Красное и черное» по Стендалю. На двухлистовом белом фоне сидит в профиль очень красивая женщина, одетая в черное и в большой черной шляпе, затеняющей лицо. На коленях она держит человеческую голову, завернутую в платок с пятнами крови. В опубликованный вариант изображение головы не вошло.

Неожиданные знакомства и письма сыпались на Пименова в результате его мировой известности. Из Японии ему писал человек, приобретший его картину. Он прислал цветное фото комнаты, где она висит, и сообщал: так как картина вертикальная, то сперва она не вписывалась в интерьер, но хозяин поднял крышу дома на полметра.

Однажды к Пименову пришел в мастерскую почитатель его искусства. Визитер оказался приятным, интеллигентным, знающим живопись. Он выбрал один пейзаж и попросил Пименова его продать. Тот ответил, что никогда сам не продавал своих вещей, существуют закупочные и оценочные комиссии и т. д. Тогда человек предложил: «Давайте играть по-фронтовому в «менялку»: вы ставите этот пейзаж, а я то, что моя рука захватит в кармане». Пименов рассмеялся: «Давайте». Все остались довольны.

Один из разделов живописи позднего Пименова — композиции на античные сюжеты. Он ездил в Грецию на открытие своей выставки, многое там повидал, много рисовал и по возвращении написал такие вещи, как «Возвращение Персефоны», «Лары — маленькие божества дома», «Сотворение мира», «Ожидание Пенелопы», «Похищение Европы», «Утренний бег Аталанты». Последняя была удивительно красива: прекрасная обнаженная женщина легко бежит, почти летит на фоне голубого пейзажа. Античная серия была показана на персональной выставке, но сначала ее встретили молчаливым недоумением. Очевидно, потому, что отвыкли от картин советских художников с обнаженной моделью и мифологическим сюжетом. Радостно было увидеть такие молодые красивые работы и главное — приобщить к нашей художественной культуре общечеловеческие ценности. Пусть эти поэтичные сказки обогатят наши выставочные залы. Очень правильно говорил в таком роде на обсуждении Андрей Дмитриевич Чегодаев.

Вернувшись из Греции, Юра рассказал эпизод, случившийся на палубе греческого парохода: на судне, кроме туристов, находилась партия арестантов. Между пассажирами вертелись веселые ребятишки. Один из арестантов осторожно погладил растрепанные волосы маленькой девочки скованными руками. Кажется, Юра собирался эту сцену написать.

Пименов часто убеждал других, как им следует писать, даже предлагал сюжеты. Не могу сказать, чтобы он добивался желаемого от аудитории, кроме, конечно, студенческой. Но в чем-то он оказывался прав. Он спросил: «Если ты приезжаешь на новое место, скажем, на завод, и собираешься писать картину, что ты начнешь рисовать в первую голову — людей или обстановку?» — «Людей». — «Вот и неверно. Потом ты сможешь поставить натурщика и рисовать его сколько понадобится. Но станок, машину и цех ты больше не увидишь. Их-то и надо нарисовать тщательно и подробно».

Пименов до конца сохранил молодую отзывчивость, заинтересованность во всем окружающем и широкую доброту. Пименов сказал: «Умереть не страшно, страшно умирать». Его желание сбылось: он умер во сне.

О Е. Ф. Белашовой

Долгое время на посту председателя Союза художников СССР находилась Екатерина Федоровна Белашова, замечательный и интересный

человек, энергичная, умная, знающая свое дело и справедливая. Она председательствовала на заседаниях секретариата спокойно, мягко и уверенно, зная, куда ведет дело и каких результатов добивается. Она «не зажимала» ораторов, но вовремя пресекала пустое многословие. Она хорошо представляла себе, какие меры и решения могут содействовать успешному развитию многонационального советского искусства и проводила их в жизнь. В своих выступлениях она умела сочетать общие положения с конкретными выводами и не тратила время на мелочи.

Она часто улыбалась и смотрела собеседнику прямо в лицо. Мягким движением она откидывала пышные рукава со своих полных рук скульптора и, если можно, говорила «да», если невозможно, говорила «нет». Сколько людей ее просили о самых разных вещах! Она была добра, помнила своего мужа, талантливого скульптора, погибшего на фронте, любила своего сына, тоже талантливого скульптора, свою профессию, свое положение — хозяйка большого дома. Она была импозантна, обаятельна и настойчива.

В мастерской с бетонным полом работать с мокрой глиной нелегко. У Екатерины Федоровны болели ноги. Ей трудно было стоять у станка, а позже особенно трудно вставать из-за стола. Она часто опиралась о чью-нибудь руку и так ходила, обсуждая, решая, доказывая.

Несмотря на трудности, связанные с состоянием здоровья, Белашова не сокращала диапазон своих интересов. Она часто выезжала в разные города наших республик по разным обстоятельствам: на съезды, выборы и т. д. Прямо с вокзала Екатерина Федоровна отправлялась в местный союз художников, знакомилась с людьми и их произведениями. Такие поездки были насыщены до предела и как будто не вызывали у нее усталости, хотя многие в это же время буквально падали с ног. Белашова была стойким и мужественным человеком. Она многое сделала для художников. Новые выставочные здания в каждой республике, мастерские, производственные комбинаты, квартиры — во всем есть ее труд, инициатива, упорство. У многих художников есть основания вспоминать ее с благодарностью.

Особенно много Белашова сделала для развития в национальных республиках не только станкового искусства, но и декоративного, а также местных народных промыслов. По ее предложению в Союзе художников были созданы комиссии по декоративному искусству. По ее инициативе такие энтузиасты, как, например, Г. Дервиз, ездили по селениям, аулам и пригородам, узнавая, где сохранились народные промыслы, где еще работают кустари-керамисты, чеканщики, ткачи и т. д.

Привезенные оттуда образцы (блюда, пиалы, куклы, кувшины, изразцы и др.) были показаны на выставках, после чего СХ СССР добился реальной помощи кустарям-одиночкам. Были созданы артели по приемке изделий. Проявлена забота об учениках. Лучшие кустари были приняты в Союз художников. Теперь они постоянно участвуют в выставках самого крупного ранга. Многие их произведения, такие как ковры, кошмы, керамика, хохлома, вятская игрушка, стали немаловажной статьей нашего экспорта. И во всем этом была заслуга Союза художников СССР в общем и Екатерины Федоровны в частности.

Скульптуры самой Белашовой известны. Они эмоциональны и вылеплены твердой рукой мастера. Работ немного. Общеизвестная деятельность и преподавание занимали бóльшую часть суток, и слишком мало времени оставалось для мастерской. Екатерина Федоровна работала до последней возможности. На стене дома, расположенного на улице Верхняя Масловка, где она жила и трудилась, установлена мемориальная доска с очень красивой женской головой, вылепленной самой Белашовой. Каждый раз, идя к себе в мастерскую, я как бы снова здороваюсь с ней.

О моих монументальных работах 60-х — 70-х годов

«Восстание сипаев»

«Неандертальцы» и «Кроманьонцы»

«Книги — память человечества»

Занавес

Делегатки из Хельсинки

Мозаика «Оборона Севастополя»

«Искусство»

Сграффито «Химия»

Юбилей

Алюминиевый занавес

Мозаика в Институте океанологии

«Трудовые резервы»

«Восстание сипаев»

Комиссия по распределению заказов Комбината декоративно-оформительского искусства (КДОИ) предложила художнику Алексею Штейману выполнить панно на тему «Восстание сипаев» для Музея Маркса и Энгельса в Москве. Я откровенно призналась Штейману: «Как бы мне хотелось получить такой заказ, я ведь недавно побывала в Индии». И мы договорились: я делаю эскиз, а картон и панно в материале выполняем совместно. Эскиз приходилось согласовывать и с архитектором, и с оформителем, отвечающим за общее решение музейной экспозиции в старинном особняке, интерьеры которого частично перестраивались.

У меня стоял перед глазами Махабалапурам. Там на скале на берегу океана были высечены горельефы слонов, идущих друг за другом. Я представила себе, что можно сделать всю картинную плоскость подобием скалы, а на ней развернуть рельефное изображение в два цвета в технике сграффито. Эскиз понравился и архитектору и оформителю. Картон делали мы со Штейманом в моей мастерской. Для главной фигуры я брала натурщика, но потом все рисовала от себя.

У меня было много зарисовок, сделанных в Индии. Сипаи, то есть индусские солдаты, состоявшие на английской службе, набирались главным образом из сикхов — касты воинов. Как и сто лет назад, они так же повязывают чалму, так же укладывают волнистыми прядями бороду. Я часто встречала сикхов и видела в музее в Дели рисунки военных эпизодов с их участием. Видела там их форму, оружие и пушки. Так что материала и энтузиазма у меня было достаточно. Боюсь только, что не удалась центральная символическая фигура индуса, сбрасывающего вековой гнет. Военные эпизоды с воинами, сидящими на слонах и верблюдах, получились живее и выразительней.

Исполнением панно руководил Алексей Георгиевич: он знал технику сграффито лучше меня.

Глядя сейчас на «Восстание сипаев», думаю, что я не смогла выразить все свое сочувствие к трагическим событиям в истории народа Индии, а я хотела именно этого. Фоторепродукция «Восстание сипаев» экспонировалась на выставке «Советскому монументальному искусству 50 лет» в апреле 1968 года. На этой же выставке висела фотография с моей мозаики в Ялте «Искусство».

«Неандертальцы» и «Кроманьонцы»

Панно «Восстание сипаев» настолько понравилось художнику-оформителю Музея Маркса и Энгельса, что он предложил мне написать четыре панно для антропологического музея МГУ. Он находится на Моховой в старом университетском доме, на втором этаже. Согласно постановлению правительства там нельзя расписывать и перестраивать стены, но можно что-то на них вешать. Оформитель по всему периметру очень высокого зала запроектировал фриз, состоящий из четырех панно и контурных рисунков между ними.

Естественно, что я пригласила Алексея Штеймана участвовать в этой работе. Начальство не возражало, и мы стали делать фор-эскизы, прикидывая колорит, размер и концентрацию фигур. Мне достались «Неан-

дертальцы» и «Кроманьонцы», Штейману — «Питекантропы» и «Охота на мамонта». Сделали пробный набросок двух цветных вариантов и принялись разрабатывать каждый свои эскизы. Сотрудники антропологического музея снабдили нас исчерпывающей информацией. Они беседовали с нами, показывали книги и настоящие предметы, которые могли быть нам полезны. Сотрудники были заинтересованы и внимательны. Единственное условие, поставленное ими заранее,— не рисовать людей, сидящих на корточках. Эскизы были приняты без поправок. Картоны, сделанные углем, тоже понравились. Научные сотрудники их сфотографировали себе на память.

Писали мы темперой. Один день составляли колера. Предполагалось, что они для всех панно будут общие, но получилось не совсем так. У каждого панно оказался свой колорит, хотя некоторая общность все же сохранилась. Наибольшие затруднения доставила нам, казалось бы, самая легкая часть: контурные рисунки животных. Высота фриза около двух метров, фигуры меньше натуры. Изображения животных в промежутках между четырьмя панно не превышали 30 см. Снизу они казались совсем маленькими, но сотрудники музея день за днем находили в них недостатки. То грива не такая, то копыта не те. А какими они должны быть — не говорят. Наконец и этот рубеж был преодолен...

Росписи в музее антропологии интересовали меня прежде всего возможностью нарисовать неандертальцев в трагической обстановке: им холодно, они должны убивать пищи ради животных более сильных, чем они сами. Они живут в условиях, которые мы сейчас называем нечеловеческими. Единственная их радость — огонь, тепло, удачная охота. И все же эти люди борются и побеждают. Лица у них безобразные, но тело почти такое же, как у людей сейчас. Переживания неандертальцев можно выразить с помощью мимики. Их жесты должны сообразовываться с характером, а характеры у них, конечно, разные. Показать правдоподобно обнаженное тело в сильных движениях мне представлялось в высшей степени интересным. Очень выгодной казалась мне возможность изобразить часть людей в пещере. Создается глубокий темный фон, на котором выступают светлые фигуры людей, а перед пещерой большое темное пятно — страшный пещерный медведь.

Панно «Кроманьонцы» решает ту же тему — борьбы за жизнь. Но лица здесь можно было рисовать более привлекательными, фигуры стройнее. Центр панно составлял в картоне очень сильный, властный и даже нахальный вождь племени. Не помню, по каким причинам я эту фигуру радикально изменила, переходя от картона к живописи. У меня есть фото картонов и фото росписи. На них ясно видно, что в окончательном варианте вождь стал меньше ростом и менее выразительным по жестикуляции. Хуже стала и молодая женщина, строящая жилище в компании со своими соплеменниками. Три последние фигуры не переделывались, остались на прежнем уровне. Хуже получился первопланный человек, несущий убитого оленя. У него стало почти черное лицо, как на негативе. Улучшилась, пожалуй, только левая группа, где вместо старухи появилась молодая мать с двумя младенцами. Я перестаралась. Надо было вовремя остановиться. Никто меня не заставлял переделывать и даже не советовал. Винить некого, кроме себя.

Штейман ничего не менял после того как нарисовал картоны. Питекантропы были уверенно и точно изображены с применением контура и условной светотени. Лица в меру некрасивы, фигуры анатомически правильны, движения разнообразны. Живопись сравнительно с картоном стала более обобщенной и очень убедительной. «Охота на мамонта» отличалась динамикой и экспрессией. Животные всюду были отлично нарисованы чисто графическими приемами: линией и пятном.

«Книги — память человечества»

Архитектор Я. Белопольский в 1964 году проектировал здание библиотеки АН СССР на б. Калужской. Размер «лба», для которого предназначалась роспись, предполагался около 3×10 метров. Рисуя эскизы, я думала о замечательных книгах, уже написанных, и о тех, которые появятся на свет. Я приносила эскиз за эскизом, но они не нравились автору проекта. Однажды он предложил мне даже попробовать нарисовать нечто абстрактное. Попробовала. Не понравилось: уж очень скучно, сидишь, сочиняешь и только сердишься. Я бросила эти безнадежные попытки.

В эскизе, который был одобрен, центр панно заняла символическая женская фигура, вернее, ее голова и плечи с широко раскинутыми руками. На странице огромной книги были крупно написаны формулы, записанные мною под диктовку знакомого математика Б. М. Вула. На краях панно изобразила схемы, иллюстрирующие кривизну пространства, скопированные из книги соответствующего профиля. Цветовая гамма: белое, синее, золотое и немного красного. Эскиз понравился Белопольскому и был напечатан в журнале «Советская архитектура». Но выполнение росписи в натуре не состоялось: библиотеку на Калужской вообще не стали строить. Ее позже построили в другом месте и по другому проекту. Все же этот эскиз я выполнила в смальте, ориентируясь на очередную выставку и, конечно, в гораздо более скромном масштабе (1×3,5 метра). Перевод в мозаику из смальты сначала был поручен специалисту-мозаичисту из КДОИ. Но получилось так плохо, что пришлось сбить смальту с плит и самой приняться за дело. В новом варианте девушка стала симпатичной, формулы можно было прочесть, а схемы кривизны пространства стали пластичными. В таком виде вещь можно было предлагать на выставку, что я и сделала.

После выставки мозаику взяли в Московский текстильный институт, намереваясь приладить ее на фасаде здания факультета прикладного искусства. Но это оказалось непросто. Установка лесов затянулась на месяц. Потом понадобилась лебедка, чтобы поднять плиты, цемент и прочее. Два товарища из КДОИ, взявшиеся за установку, приезжали день за днем на Донскую и уезжали ни с чем. Наконец, все совершилось, мозаика была установлена. В 1984 г. картон передан в библиотеку кафедры ихтиологии ВЗИРа.

В январе 1967 года на Третьей выставке художников-монументалистов экспонировались и фото с мозаики «Книги — память человечества» и эскиз фонтана. В апреле экспонаты были перебазированы в Политехнический музей на выставку к Неделе изобразительного искусства.

Занавес

В 1966 году архитектор А. Лившиц оформлял интерьер Дворца культуры в Новочеркасске. Он предложил мне написать занавес для сцены размером 7×14 метров, материал — холст и темпера. Холст будет натянут на жесткую раму и вместе с ней опускаться с колосников на сцену. Обязателен портрет В. И. Ленина. Фоном послужили развевающиеся знамена, характерные для нашего времени по символике и надписям. В Музее Революции я зарисовала знамена, говорящие о разных периодах в жизни Советского государства. Складки попробовала сформировать так, как меня когда-то инструктировал Ю. Пименов. Он советовал сделать флаг небольшого размера, сантиметров 10 или 15, точный в рисунке и со всеми деталями, прикрепить его к маленькому древку и окунуть в крепкий клейстер. Пока флаг еще мокрый, натянуть его с помощью одной или двух нитей и пролепить складки. Когда клейстер высохнет, складки закрепятся; флаг

можно искусственно осветить и рисовать его в любом повороте и ракурсе. Так я изготовила набор флагов и веселилась, придавая им фантастические позиции.

Эскиз был утвержден, и за картон мы принялись уже втроем: Г. Дервиз, А. Штейман и я. Самую главную часть композиции — рисунок головы Ленина — поручила Дервизу, который уже рисовал портреты Владимира Ильича. Рисунок в нашем случае был черно-белый на красном фоне. В основание его была взята скульптура Андреева. У меня был отличный слепок, сделанный когда-то в МИПИДИ. Гриша Дервиз отлично справился с заданием, хотя голова была более двух метров по высоте.

После утверждения картонов мы растянули на полу комбината холст, загрунтовали его и принялись за живопись. Предварительно мне пришлось походить по магазинам химических реактивов. Эскиз предполагал разные оттенки красного цвета, а в темпере их немного. В химических магазинах мне удалось найти ни на что не похожий светлый и сильный красный цвет холодного оттенка. Эта краска хорошо окрашивала шерсть и шелк, но не держалась на хлопковой или джутовой нити. Наш грунт содержал желатин и, очевидно, поэтому краска легла на холст прочно. В общем мы обогатили палитру, хотя это нововведение (родамин) не всем нравилось.

Писали с утра до ночи дружно и весело, широкими кистями, разводя самую настоящую живопись в пределах красного и золотого, то есть охристого. Была, конечно, разница в почерке, но при таких масштабах это не имело значения. Дервиз и Штейман писали более графично, я придавала больше значения пятну.

Занавес был своевременно кончен, сдан и повешен на свое место среди кулис Дворца культуры Новочеркасска.

Делегатки из Хельсинки

В преддверии Международного конгресса женщин в Хельсинки (1968) Московский союз художников готовился к приему группы делегаток, которые посетят Советский Союз и побывают в Москве. Наметили женскую выставку на Кузнецком, 11, прием с концертом и угощением, собирали подарки для гостей: этюды небольшого размера, статуэтки, керамику. Организовали выставком, в состав которого включили представительниц всех секций. От секции монументальной живописи вошли: К. Тутеволь, П. Бочарова, О. Куранская, Н. Романова, Е. Зернова (меня считали председателем монументального раздела). Принимать работы на выставку должна была сначала секционная часть выставкома, потом пленум выставкома.

Выставком, желая быть демократичным, принял неосмотрительное решение — допустить к участию в выставке всех желающих независимо от членства в МОСХе. Численность Московского союза в то время составляла около 3000 человек. Половина из них — женщины, значит, уже полторы тысячи экспонентов, что в пятнадцать раз превышает вместимость выставочного помещения на Кузнецком, 11. А мы еще приглашаем «всех желающих».

Выполняя это необдуманное постановление, мы просматривали сотни и сотни работ вроде вышитых полотенец, заседая почти ежедневно. Дело кончилось тем, что в экспозицию все же попало пять или шесть самодеятельных изделий женщин.

Председателем общего выставкома была Вера Ипполитовна Аралова, энергия которой достойна всяческих похвал. Она отдавала этой выставке все свое время в течение многих месяцев. Ей звонили днем и ночью. К ней обращались десятки незнакомых людей.

Тема, выбранная мною, должна была говорить об интернациональном характере женского движения, а также о том, что в идеале каждая женщина — мать. Образное решение исходило из увиденного в жизни: женщины с детскими колясками. Мамы, нарисованные мною в разной национальной одежде, отличались друг от друга и цветом кожи. Ребятишки разного возраста тоже участвовали в действии: несли флажки или прилаживали плакатики к детской коляске. Мне нравилось придумывать детали, разнообразить материнские жесты.

63. Матери мира. 1969



Конечно, я хотела видеть свою вещь «Матери мира» в материале, но условия договора не позволяли и думать о мозаике. Не изменяя намеченного размера (3×5 метров) решила сделать сграффито. О том, чтобы экспонировать такую большую работу внутри помещения, не могло быть и речи: там не хватало для этого площади. Пришлось ее пристраивать снаружи, у входа в Дом художника. С тех пор многие монументалисты использовали это место, а сейчас там же укреплена мозаика Н. Андронова.

Монтаж выставки и ее открытие — мучительный процесс. Все секции отчаянно боролись за «место под солнцем». Мозаика К. Тутеволь, с общего согласия, была помещена на центральной стене большого зала над сценой. Но больше ни одного места для монументальной живописи не давали ни в одном из залов, удалось отвоевать только часть вестибюля у самого входа и то с ограничениями. Никак не хотели вешать работу И. Лавровой, изображавшую ее ребят. Монументальная секция выставкома эту вещь единогласно приняла, и я ее отстаивала до последнего. Общий выставком соглашался, но стоило мне вечером уйти, как утром оказывалось, что работу Лавровой сняли под тем предлогом, что ей нашли лучшее место. Я опять настаивала, не только выполняя решение монумен-

тального выставкома: я была уверена в том, что И. Лаврова станет выдающимся художником-монументалистом. В конце концов правда восторжествовала, и в день открытия выставки эта спорная работа все же висела. Впоследствии И. Лаврова доказала многими интереснейшими творческими работами, что мой прогноз был правильным.

Международный конгресс женщин состоялся. В группе делегаток, приехавших в Москву, была одна девушка из Вьетнама в военной форме, маленькая, щупленькая. Были негритянки, очень мощные и цветисто одетые, две пожилые француженки, не помню, кто еще. В день приема женский выставком с утра приготовлял угощение. Мариам Асламазян трудилась не покладая рук. Наконец, гости прибыли. Мы их торжественно приветствовали, потом показывали выставку, предварительно распределив гостей по языковым группам. Мне досталась франкоязычная группа. Далее все уселись, чтобы слушать концерт. Были приглашены артисты, составлена интересная программа. Но случилось неожиданное: после первого же вокального номера наши гости, вернее, их наиболее экзотическая часть, взобрались на сцену — петь и танцевать. Так им было веселее. Продолжалось это довольно долго. Мы не знали, как быть с приглашенными артистами. Кто-то из них уехал, многие согласились подождать. Тут гостям предложили угощение, и эстрада освободилась. Последним номером была раздача подарков. Наименьшим успехом пользовались этюды. Ведь их нельзя засунуть в сумочку, да и вообще неудобно везти. Скульптура малых форм и в особенности изделия прикладного декоративного искусства оказались привлекательнее.

В 1972 году сграффито «Матери мира» было установлено на фасаде Института проктологии (Москва, ул. Салям Адиля, 1). Архитектура там подходящая.

В 1968 году, по рекомендации монументалистки Н. Мироновой, ко мне обратилась редактор журнала «Советская женщина» с просьбой дать какую-нибудь вещь для репродуцирования на обложке в октябрьский номер. В мастерской она выбрала эскиз «Матери мира» и послала фотографа на ул. Салям Адиля. Мне прислали журнал с репродукцией сграффито.

Мозаика «Оборона Севастополя»

В начале шестидесятых годов архитектор Андреев запроектировал в Москве Севастопольский бульвар. Он предполагал создать довольно протяженный искусственный водоем и вдоль него поставить стенку, на которой с одной стороны были бы изображены эпизоды обороны Севастополя во время Великой Отечественной войны, а с другой стороны — оборона 1856 года. Узнав о таком проекте, я пошла к архитектору и получила от него чертеж, где были показаны и водоем и стенка для предполагаемой мозаики, которая будет отражаться в воде. Мне казалось, что это будет очень красиво, и я принялась за эскизы. Их получилось очень много, больших и маленьких. В течение четырех лет у меня теплилась надежда: может быть, я не напрасно стараюсь — воздвигаю причудливые руины, строю фрагменты севастопольских зданий, применяю и очень высокий и очень низкий горизонт. Так как длина стенки во много раз превосходила высоту, мне пришла идея распластать фигуру матроса с пулеметом параллельно картинной плоскости первым планом. Если бы сделать мозаику с такой лежащей фигурой метров пяти — как это было бы замечательно! Но с течением времени стало ясно, что в Москве на улице, названной Севастопольским бульваром, не будет ни водоема, ни стелы, ни мозаики.

И все же хотя бы фрагмент из этой громадной композиции мне удалось осуществить к выставке, посвященной 50-летию Октября. Из об-

щей композиции я выбрала кусок, где матрос бросает гранату, а рядом с ним, среди руин, стоит памятник адмиралу П. С. Нахимову. Размер фрагмента 3×3,5 метра. После закрытия выставки мозаичные плиты свезли на склад КДОИ. Там рядом с другими мозаиками мой «матрос» пролежал года два. Затем нашелся потребитель: начальник пионерского клуба «Севастополь» — энергичный молодой военмор в отставке (он пережил потопление подводной лодки). Он приводил в порядок помещение клуба на ул. Павла Корчагина и искал подходящую по теме работу для большого зала. Увидев фотографию мозаики, он ее одобрил и на другой день приехал на грузовике с очень деятельными подростками. Они мигом извлекли из бурьяна и мусора мозаичные плиты, погрузили их и уехали, пригласив меня в гости. Я пришла и с удовольствием смотрела, как удачно выглядит панно на фасадной стене большого зала. Других панно или картин в этом помещении не было. А в соседних были таблицы, чертежи и макеты, относящиеся к морскому делу. Клуб имел свое парусное судно, на котором юные мореходы летом плавали. И обстановка и ребята мне очень понравились.

Но моя радость была относительно кратковременной. Через четыре года мне сообщили из КДОИ, что меня разыскивает начальник пионерского клуба. Адрес совпадал с клубом «Севастополь», но фамилия начальника была уже другая. Оказалось, что клуб переменил свою специальность. Здесь растили теперь не моряков, а летчиков. Новый начальник клуба пригласил меня для переговоров. Разговор состоялся, но такой странный, что я не сразу поверила в его серьезность. Начальник спросил, не могу ли я переделать мозаику так, чтобы она говорила не о Севастополе, моряках и флоте, а о летчиках и самолетах. Не знаю, как в его представлении выглядела такая переделка. Мне же пришлось объяснить патриоту авиации, почему нельзя переделывать мозаику. На этом кончились наши переговоры. На улицу Павла Корчагина меня больше не вызывали.

«Искусство»

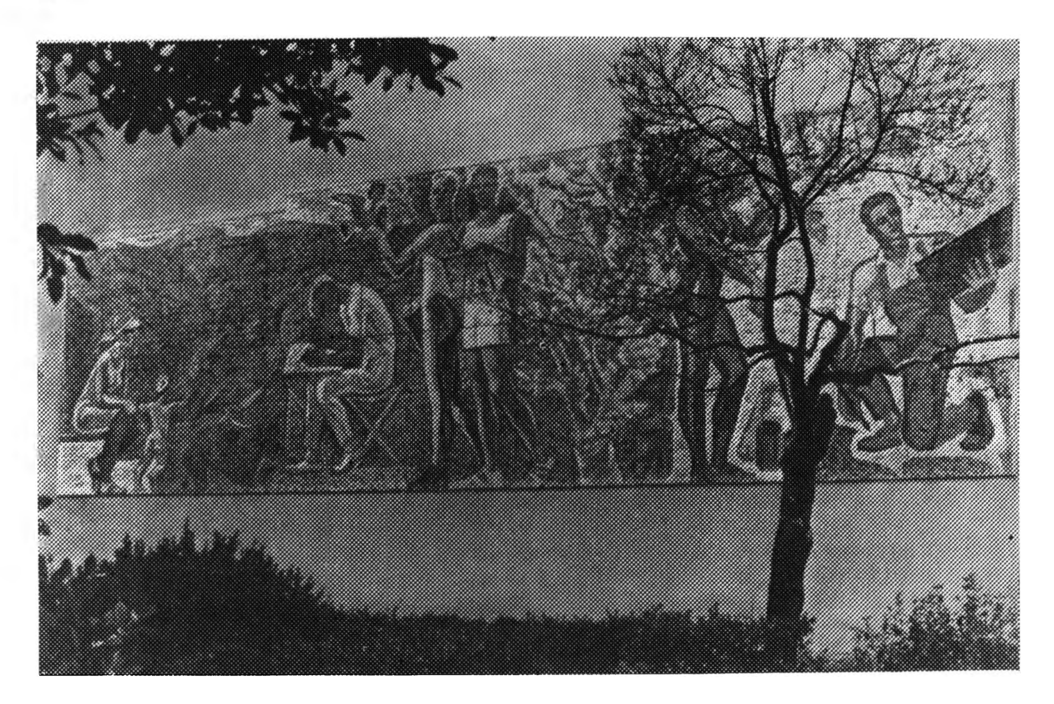
Союз художников СССР строил во многих наших республиках выставочные здания. В 1967 году было утверждено строительство в Ялте. Полагалось бы в Симферополе — областном центре. Но в Ялте летом бывает значительно больше народу, чем в Симферополе. Ялта быстро растет и строится. Здесь возникают общественные здания новой формации, например, автовокзал и аэропорт. В Ялте есть свои архитекторы. Двое из них спроектировали для Союза художников выставочное здание, или выставочный зал. Не знаю, какое задание они получили, но, вероятно, их цель была: максимум экспозиционной площади при данных габаритах и хорошее, равномерное освещение. Это достигалось тем, что в доме без окон была стеклянная крыша.

Выбор места для постройки оказался очень удачным. Выставки, конечно, должны быть в центре города. Но там свободной площади нет. Вдоль моря идет прогулочная набережная, самая оживленная часть Ялты. В море впадает небольшая речка, пересыхающая летом. Архитекторы поставили дом над самой речкой. Арочный просвет под домом достаточно велик для свободного протока весеннего паводка. Узкой стороной здание обращено к морю. Одна длинная сплошная стена выходит на бульвар, другая такая же обращена к гостинице с большим расстоянием между ними. Лучшего места нельзя желать.

Получив заказ от Художественного фонда СССР на два панно в технике мозаики из смальты, я связалась с авторами архитектурного проекта. Их предложения меня огорчили: они хотели, чтобы на двух стенах, протяженностью более 100 метров каждая и высотой более 7 метров, были сделаны натюрморты из предметов декоративно-прикладного искусства

(кувшины, пиалы и прочее). Пришлось делать пробы в этом плане. Но до чего же было скучно компоновать посуду для такой великолепной стены. Тем более, что я считала замысел архитекторов неправильным. Пострадав впустую два или три месяца, я стала рисовать в эскизах людей и природу Крыма, которую знала и очень любила. Вспомнила А. Грина — изобразила фантастический корабль с алыми парусами, сопровождаемый дельфинами. Не забыла и удивительное иудино дерево, у которого цветы растут крупными розовыми массами прямо на стволе и ветвях без листьев. Поместила

64. Искусство. 1967



и прекрасный крымский репейник, так напоминающий греческий аканф. Весь этот материал я расположила в виде двух фризов. Фриз прерывался, так как в стене были вентиляционные решетки, по одной на каждой стороне.

Почти все люди, изображенные на фризе, олицетворяют искусство: скульптор, высекающий барельеф, живописец с палитрой, график, керамист. Самый счастливый человек просто лежит на траве. Мама с голеньким малышом смотрит на морских обитателей как бы за стеной большого севастопольского аквариума. Сначала я назвала композицию «Мечты и труд художника», но, испугавшись претенциозности, изменила на «Искусство».

Эскизы долго обсуждались. Их утвердил президиум правления Художественного фонда СССР; доброе слово сказал К. И. Рождественский. Потом, «со скрипом», эти работы утвердил Союз художников Ялты; архитекторы были против, но они не имели решающего голоса.

Наконец, эскизы одобрены всеми инстанциями, исполнение в материале передано в КДОИ. Пора переходить к картонам. Я благодарна А. Штейману и Г. Дервизу, которые согласились принять участие в их разработке.

Мы работали во Владыкине, в небольшом комбинатском зале. Рисовали углем, не вводя цвета. Иногда я пользовалась моделью, а Штейман и Дервиз рисовали только «от себя». Всякую живность я старалась рисовать сама, потому что она мне очень нравилась.



65. В мастерской КДОИ. 1967

Одновременно с рисованием картонов я разрабатывала цвет в новых эскизах, увеличенных вдвое. По ним легче набирать смальту, а в случае нужды можно и разрезать. Картоны обоих панно были готовы и утверждены. Переход к материалу сопровождался многими затруднениями и неприятностями. Штейман и Дервиз не могли принять участия в следующем этапе работы, получив заказы, которые требовали полной отдачи сил. Я же одна проработала бы над смальтой несколько лет, а срок истекал через полгода.

Пришлось согласиться с дирекцией КДОИ, организовавшей бригаду, в которую, кроме нескольких проверенных надежных мозаичистов, таких как Б. Корин, В. Андреев, И. Секретарев, вошли совсем незнакомые мне, нередко случайные, люди.

Сухой набор шел плохо: ни красоты, ни точности, а только количество метров. Я пришла в отчаяние. Борис Милюков, посмотрев внимательно, что делается, предложил вмешаться художественному совету. Совет объявил неудовлетворительным сделанное. Сухой набор частично рассыпали и начали заново. Много полезного сделали Борис Корин, Андреев, Секретарев. Свою часть они выкладывали отлично, но не могли повлиять на соседей. Особенно меня огорчал один пожилой наборщик, которого дирекция считала лучшим специалистом. Он хорошо колол смальту и укладывал ее ровными рядами. Но эти ряды складывались в жуткие человеческие формы. Пришлось настоять, чтобы он набирал только фон. Были и другие столь же слабые работники. Они гнали метры и не заботились о результатах. Я впервые сталкивалась с такой недобросовестностью и не знала, как с ней бороться. При любых разговорах о поправках я слышала: «Мы все уйдем, а других мозаичистов в комбинате нет».

Но мало-помалу дело все же двигалось с помощью художественного совета, с помощью немногих сознательных мозаичистов. Сухой набор южной стены был сделан. После заливки плит в цемент их доставили в Ялту вместе с некоторым запасом смальты, чтобы заделывать швы. Самолетом отправились монтажники, четверо мозаичистов и я.

Монтаж прошел благополучно. Но обнаружились некоторые ошибки. Живописец с палитрой выглядел мальчиком-подростком. Значит велика голова. На стену сейчас не влезть: леса моментально сбросили и увезли. Вызвали ремонтный грузовик с выдвигающимся стержнем, который оканчивается подобием гнезда. В это гнездо я забралась и темперой наметила контуры, по которым надо уменьшить голову. Меня сменил Корин. Он обколол сантиметровую полоску смальты и заменил ее другой, подобрав цвет фона. Это была последняя поправка, после чего мозаичисты уехали из Ялты. Я их не удерживала, надеясь, что мозаика будет принята без поправок. Так оно и получилось. Панно на южной стене сдано вовремя и одобрено выездным художественным советом. Архитекторы на совет не пришли.

Одновременно с мозаикой совет принимал наддверную вставку Г. Дервиза. На ней были изображены орудия труда художника: палитра, кисти, карандаш, штихели, шпатели, резцы и прочее. Материал — чеканка по алюминию. Вставка также была принята без возражений.

Оставалась пока еще без декора северная стена. С ней дело шло легче. Возникло только одно затруднение. В смальте нет холодных розовых оттенков, потому что они требуют настоящего золота. Но смальту можно иногда заменить керамикой, а в ней эти цвета есть. Б. Корин отправился на керамическую фабрику и через неделю привез керамические плитки на редкость красивых холодно-розовых оттенков. Теперь можно было выкладывать иудино дерево во всем его великолепии. За зиму мы кончили набор, залили плиты. Ранней весной 1968 года установили их на стену. Прибыл художественный совет и принял нашу работу с одобрением.

Судьба выставочного дома в Ялте не была счастливой. Близилось лето. Администрация занималась внутренней планировкой и подбирала декор. Художники привозили свои работы. Но оказалось, что вентиляция здания недостаточна, а стеклянная крыша в ялтинском климате ведет к перегреву. Температура внутри дома поднялась до невыносимой. Расплавилась смола, крепившая стекла на крыше, и немалое их количество полетело вниз. Паркет, не выдерживая жары, вздыбился. А главное, люди не могли свободно дышать в такой атмосфере.

Выставочное здание было закрыто на длительный ремонт. Сейчас оно функционирует нормально.

Сграффито «Химия»

В 1968 году архитектор Я. И. Гитис предложил мне принять участие в работе над украшением химического завода в Салавате. Я согласилась и с интересом принялась за эскизы. Заказ вел КДОИ. Я получила чертежи заводоуправления, на фасаде которого над входной аркой предполагалась роспись. Через эту арку все рабочие шли на завод. Тема — «Химия»; техника — трехслойное сграффито. Хотелось бы четырехслойное, но архитектор не согласился. Место на здании очень хорошее. Мешали окна, но роспись можно было построить, не считаясь с ними. Границами были снизу арка, сверху карниз под крышей, справа и слева углы дома. Роспись частично огибала арку, спускаясь до первого этажа.

В эскизе я предложила две крупные полуфигуры на фоне таблицы Менделеева. Женщина — башкирка в необыкновенном национальном головном уборе, мужчина — русский. Он держал в руках схему какого-то органического соединения. Я написала на завод и просила указать, формулу какого вещества следует изобразить. Мне прислали три на выбор.

В журналах я нашла несколько чуть отличающихся вариантов таблицы Менделеева и точно скопировала одну из них. Эскиз, как полагается, был сделан в одну десятую на плотной бумаге, наклеенной на план-

шет. Размер с полями получился 120×140 см. Эскизов было два, так как один я предлагала в красном колорите, другой в синем. Предполагали, что представитель завода сможет увезти с собой эскизы, но этот вариант отпал.

Я. Гитис обещал, что он все устроит, мне надо только доставить эскизы на вокзал. С помощью дочки и такси эскизы прибыли к поезду. В последний момент Гитису действительно удалось уговорить проводницу поставить в тамбур этот несуразный багаж. В Салавате эскизы рассмотрели и утвердили красный вариант. Но как получить эскиз обратно? В письме я просила распилить планшет вместе с бумагой на четыре части и вернуть в таком виде.

В исполнении картона мне помогал Секретарев. Нам дали часть большого зала в КДОИ. Полосы плотной бумаги расстелили на полу. Рисовали сначала углем, потом черной тушью. Секретарев неплохо рисовал всякие околичности, но не фигуры. Характер у моего сотрудника был покладистый, но мои темпы ему не подходили. То ему хотелось отдохнуть, то поиграть в шашки, то просто побеседовать. А я тем временем работала напропалую — мне так больше нравилось.

Представитель завода принял картон и привез новые чертежи заводоуправления, на которых, как и раньше, не были указаны все размеры, а только общая длина здания. Высота его на этих чертежах получалась меньше, чем на первых, с разницей в метр или полтора. Длину здания определить нетрудно. Измерить высоту сложнее. Кроме того, любой проектный чертеж может сильно отличаться от того, что на самом деле выстроено.

Мы были в нерешительности. Привозить картон, который не помещается на стене, не хотелось. Решили картон переделать. Большой комбинатский зал был уже занят. Нам дали на несколько дней площадь в не открытом еще магазине Худфонда СССР. Там работали витражисты, и можно было развернуть наши рулоны. Мы с Секретаревым разрезали в нескольких местах бумагу по контурам фигур и сдвинули их. Трудность была в том, что следовало не только укоротить фигуры, но и сохранить всю таблицу Менделеева, с ее рядами и промежутками. Все сделали, свернули бумагу.

В Салават поехала довольно большая группа: архитектор, мастер, финансист, авторы и исполнители другого панно на физкультурную тему, будущие исполнители моего панно и я.

Нас разместили почти всех в общежитии завода, довольно далеко от самого комбината — туда ходил трамвай. Общежитие хорошее, пускали даже горячую воду, которую категорически запрещалось пить. Для работы нужны были леса, песок, цемент белый, цемент серый, гашеная известь или поливинилацетатная эмульсия. Красители мы привезли, рабочие руки налицо. На другой день на грузовике штукатур Козубовский поехал в соседний городок, пробыл там сутки и привез все, проявив свойственные ему блестящие организационные способности.

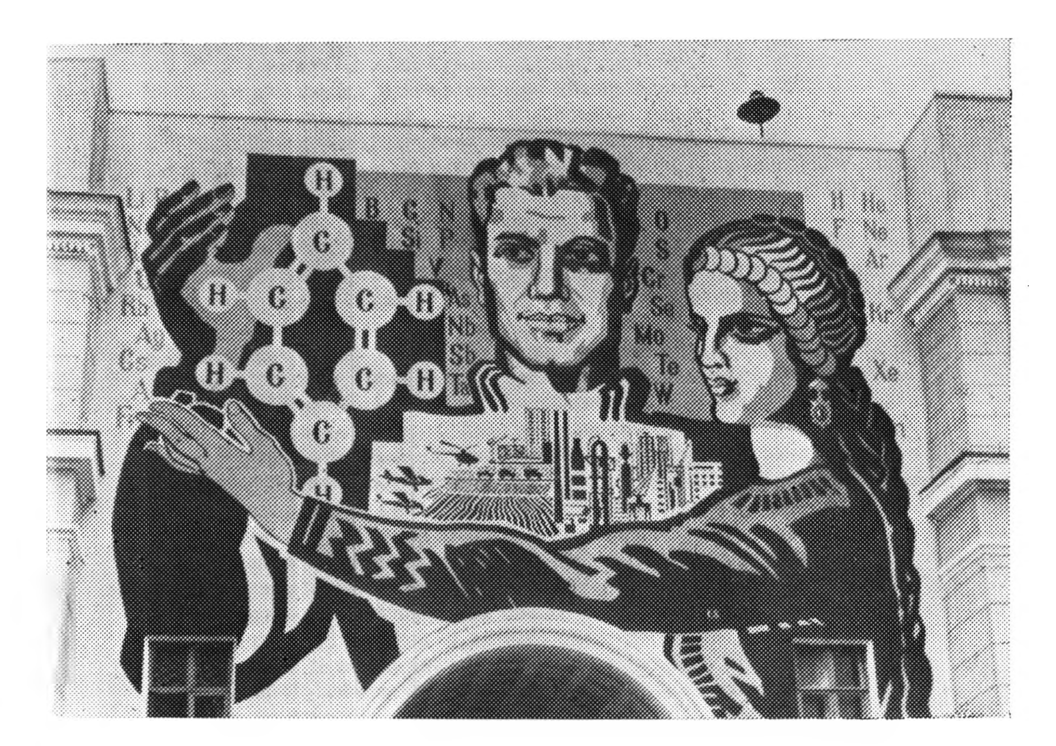
Леса поставили через две недели. До тех пор я бродила по городу. На площади там был бассейн, где круглосуточно с визгом плескались ребятишки, иногда полуголые, иногда и совсем голышом. Я их рисовала. Ходила по заводу, с которым нас познакомил официальный провожатый. Территория, башни, стены — все было огромно и интересно. Но в общем я бездельничала.

Наконец, леса почти готовы. Володя третий (в бригаде было три Владимира) лезет с рулеткой по столбам, еще не имеющим настилов. Результат измерений убийствен. Высота пространства, где должно разместиться панно, на полтора с лишним метра больше, чем наш картон. Она больше, чем получалось по обоим чертежам, присланным с завода.

Выражать кому-то свои чувства — бесполезно. Надо действовать. Сегодня суббота, и пока магазины еще открыты, я бросилась покупать

в единственной писчебумажной лавочке самые большие листы бумаги, какие там были, канцелярский клей и бутылки с разными чернилами. Туши нет, кисти у меня с собой. Ни о каком зале, чтобы расстелить картон, нечего было мечтать: размер картона и панно 11×13 метров. Но перед входом в заводоуправление располагалась площадь, в дальнем конце которой разворачивался трамвай. Правда, на площади были лужи, потому что в последнее время шли дожди. Но в воскресенье в шесть часов утра дождя не было. Я попросила размести лужи, чтобы они скорее

Химия. 1969



высохли, и с помощью моих товарищей расположилась прямо на площади. Расстелили все части картона, придавили углы камнями, чтобы не унесло ветром, разрезали бумагу по старым швам и вклеили туда новые полосы бумаги, увеличив или растянув таким образом картон по вертикали.

У нас с Секретаревым уже был опыт, но прибавлять пришлось больше, чем мы раньше убавляли. Погрудная женская фигура теперь превратилась в поясную.

Я старалась изо всех сил, работала большой кистью и чернилами любого цвета, а там, где надо было менять контур, заклеивала кусками бумаги.

Зрители, постепенно накапливаясь, часам к десяти стояли стеной, но мне было не до них. Пришел директор, постоял, удивился. Я объяснила, из-за чего происшествие. Примерно к двум часам мы кончили, свернули рулоны и положили их в подвал под канцелярией, где нам отвели место хранения материалов.

Перед тем как класть большие куски штукатурки, мы сделали на стене пробы — небольшие выкраски трех цветов: красный, белый и золотистый, добиваясь возможно более отчетливого и гармоничного сочетания. На это ушел день, да еще день надо ждать, чтобы пробы высохли и по-

смотреть, насколько они посветлели. Вечером я стояла и глядела издали на выкраски. Подошел директор и спросил, на что я любуюсь. Я объяснила. Он посмотрел и высказал свое мнение. Директор много путешествовал, видел разные наружные росписи и твердо знал, чего он хочет.

На другой день штукатуры приготовили замесы и заложили, как всегда, с самого верха дневную норму. С картона передавили контур, и я его вырезала острым сапожным ножом. Товарищи выбирали по контуру плоскости, снимая один или два слоя. Белый слой шел сверху; его почти не трогали, только циклевали, снимая самую поверхность. Охристый слой шел вторым. Тут была опасность прорезать его насквозь и тогда выступит самый нижний, красный, слой. Но это беда поправимая. Штукатуры наложат заплату и рисунок не пострадает.

Отдельное задание получил Владимир Андреев. Он вырезал латинские буквы, составляющие таблицу Менделеева. Так как картон состоял из многих отдельных полос бумаги, не склеенных между собой (ведь невозможно оперировать с бумагой таких размеров), то Володины буквы сместились на одну клетку, и «водород» уже не помещался. Пришлось счищать сделанное за день. Но назавтра все было исправлено и продолжено. Эта часть не вызывала сомнений, и ни одной ошибки не нашли внимательно проверявшие химики. Они только спросили, что это за элемент в самом низу панно, из двух букв Е. З. маленького размера? Это была моя подпись.

Мешал нам холод. Мы уезжали из Москвы в дни необычайной жары; и так как мы направлялись на юго-восток, то все оделись легко, а теперь отчаянно мерзли. Мы напряженно работали от рассвета до темноты и уложились в две недели.

Были сначала недоразумения с обеденным перерывом, когда кто-то отсутствовал часа три и появлялся выпивши. Были мимолетные романы, отнимавшие у чересчур красивого штукатура уже не часы, а дни. Но в общем все шло благополучно. Блестяще технично работал Козубовский. Отличным художником-исполнителем показал себя Андреев. Безотказно трудился Секретарев. Тяжелым оказался только конец. Я замерзла и расхворалась.В последний день мы решили провести общий обзор сделанного, посмотреть все в целом и, что можно или крайне нужно, исправить. Я стояла внизу на земле и кричала Володе Андрееву: «Здесь три сантиметра убавить, там два прибавить». Козубовский мигом накладывал раствор для увеличения, а Володя срезал то, что требовалось. Кричала я не очень внятно, потому что меня трясло так, что стучали зубы. Дул холодный ветер. Наконец мы поставили точку. Вечером в общежитие зашли товарищи, убедились, что я жива.

Директор был доволен и, уезжая, поручил своему заму написать нам благодарность, но тот не удосужился.

Через три дня по нашей телеграмме приехал выездной Художественный совет под председательством К.В. Эдельштейна. Совет тоже нас похвалил.

Завод и роспись на нем были видны очень издалека, на километры, так как шоссе от него шло прямо. К сожалению, во время нашей работы из-за ремонта первого этажа заводоуправление обнесли забором; В. Андреев не смог сфотографировать весь фасад целиком, а только его верхнюю часть.

Юбилей

К предстоящей весной 1970 года выставке, которая должна была отметить 25-летие со дня Победы в Великой Отечественной войне, я хотела сделать большую вещь в материале, чтобы по мере своих сил отметить эту дату. Я долго трудилась над эскизом. Выпросила в КДОИ рабочую площадь, и довольно скоро с помощью штукатура А. Щеброва пятнадцать плит были готовы. Выставка предполагалась на Кузнецком, 11. Доставленные туда плиты я прислонила к стене в коридоре. Сграффито (3×6 метров) было решено в четыре интенсивных цвета: белый, красный, охра и иссиня-черный. Центр составляла фигура моряка, фланкированная слева пехотинцем и справа летчиком в синем комбинезоне. Они предельно широко шагают как бы по ковру из цветов. Вокруг моих героев сыплются листки со словами «мир» и «победа». Мне казалось, что в этой вещи нет особенных эстетических находок, зато есть энтузиазм и шум победы.

По несчастной случайности, я здесь же, в выставочном зале, споткнулась, растянула сухожилие на ноге. Использовав обрезок доски вместо палки, доковыляла до такси и добралась до дачи, где жила моя семья. Когда через неделю вернулась, выставка была открыта, но мои плиты стояли в коридоре по-прежнему.

И все же «Победа» попала на выставку — на сей раз устроенную по поводу моего 70-летия и 50-летия творческой деятельности. Там, на Беговой, было до двухсот работ, экспонированных с апреля до 15 июля 1970 года. Я очень благодарна товарищам по секции, задумавшим и осуществившим эту выставку. Много времени и труда потратил на нее Г. Дервиз. Он помогал мне отбирать вещи, выбирал оформление. Он снимал со стеллажей в моей мастерской сотни работ, сравнивал их, составлял опись всех вещей, предназначенных для экспозиции. Он пересмотрел сотни акварелей, темпер, эскизов и фотографий. Из всего этого нагромождения в конце концов получилась ретроспективная выставка, занявшая три московских зала.

Творческий вечер открыл Б. Тальберг от имени монументальной секции. Очень доброжелательный доклад сделала И. Воейкова. Потом говорили все, кто хотел, в том числе и бывшие студенты МИПИДИ. Валя Брумберг рассказала о наших гимназических временах. Читали приветственные телеграммы. У меня осталось очень теплое чувство от этого вечера. Домой привезла так много цветов, что они еле поместились в ванне. От секции я получила в подарок молоток для колки смальты с гравированной надписью.

Выступивший на этом вечере представитель Советской Армии поблагодарил меня за подарок военному клубу: сграффито «Победа» перевезли и установили в Московском областном Доме офицеров.

Алюминиевый занавес

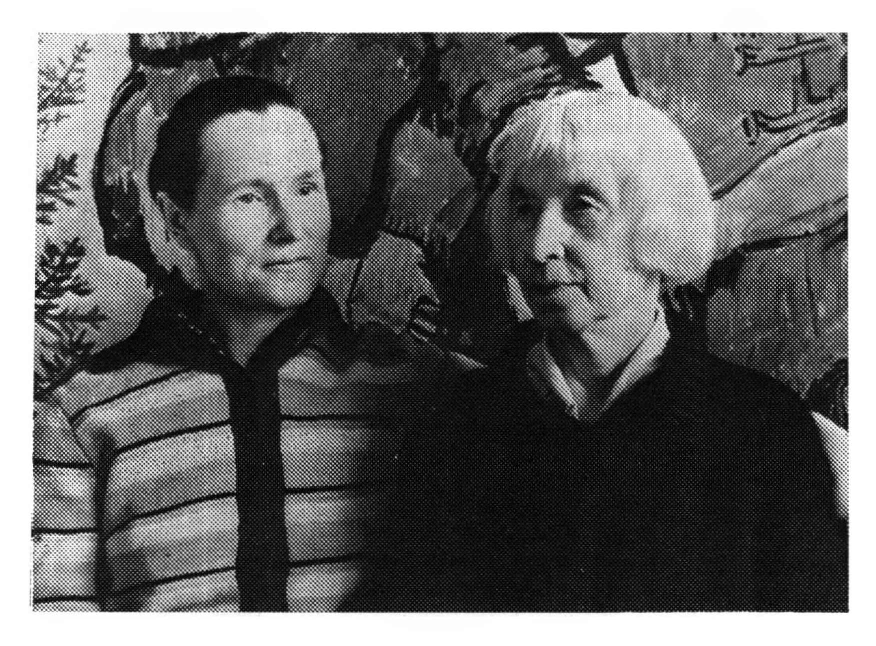
Интерьеры Дворца культуры Красноярского алюминиевого завода оформлял архитектор Яков Анатольевич Лившиц. По его же проекту выполнялся декор театрального зала. Но занавес для сцены он предложил расписать мне — темперой по холсту. Почти год ушел у меня на эскизы, считая время, растраченное на хождение по утверждающим инстанциям. Моими будущими сотрудниками намечались А. Штейман и Г. Дервиз.

Однажды кому-то из нас пришло в голову сделать весь занавес из алюминия. Его можно посадить на деревянный каркас, и занавес будет не тяжелее, чем из холста с грунтом. А заводу, конечно, интересно увидеть свою продукцию в качестве художественного материала. Архитектор одобрил идею. Штейман раздобыл образцы анодированного алю-

миния разных цветов — мы надеялись, что занавес можно будет сделать цветным. Но потом выяснилось, что это невозможно, не помню почему. Кажется, при спаивании кусков алюминий непредсказуемо меняет свои цветовые оттенки. Решили делать занавес из листов алюминия обычного цвета, но с применением графитового чернения и чеканки. Общую композицию мы сохранили ту, над которой я уже долго работала: в центре — портрет В. И. Ленина на фоне серпа и молота. Они вписывались в круг семиметрового диаметра. По краям знамена. Стали делать уже не рисованные эскизы, а объемно-рельефные из алюминия. Тогда это было новостью. Металл в монументальной живописи еще только лишь начинали применять. Некоторые уверяли нас, что ничего из нашей затеи не выйдет, потому что алюминий не поддается пайке. Мы раздобыли у скульпторов лист алюминия и принялись за эскизы. У меня получилось довольно коряво, без должной четкости в геометрически прямых и плавных линиях. Эскиз Штеймана выглядел гораздо профессиональнее (Дервиз эскиза не делал). Его и утвердили: сначала архитектор, потом заказчик и, наконец, художественный совет. Пока посылали запрос на завод, чтобы нам выслали листы самого тонкого алюминия, и пока эти листы прибыли, мы занялись скульптурой, вернее, барельефом. Высота его над плоскостью занавеса в натуре предполагалась 25—30 см при размерах 7×14 метров. Значит нам надо не только делать плоский картон, но и лепить отдельные куски и, конечно, лепить весь центр панно. Тут нам помогла скульптор Евгения Андреевна Деревянко, жена Штеймана. Она неоднократно лепила голову В. И. Ленина. В ее мастерской было все, что необходимо для лепки. Сначала мы нарисовали точный картон с нашего эскиза, увеличив его в 10 раз. Затем сняли кальку с центра панно, разрезали ее на куски и накрепили на большую, до потолка, сбитую квадратную доску. Таким образом мы получили границы головы, серпа и молота. На каждую форму набросали размятую глину, хранившуюся в бочке, и стали лепить, руководствуясь, в общем, эскизом. Здесь главная роль принадлежала Евгении Андреевне. Она и лепила и руководила. Отход был недостаточным для проверки, но как-то мы справились. Особенно трудно было лепить почти на уровне пола: и неудобно и ничего не видишь. Высота рельефа получалась больше, чем предполагалась, сантиметров 40. Это чересчур много. Снимаем слои, а они опять нарастают.

Как выразить образ человека в произведении монументального искусства, когда размер головы во много раз больше натуры, скажем, лоб высотой в два метра? Черты лица при такой величине не ассоциируются с живым человеком. Во всяком случае мы не придерживались рассуждений одного теоретика, утверждающего, что человек как объект монументального искусства не должен иметь «выражение лица». Здесь приемлемы только символические изображения. Психология здесь противопоказана. Такое утверждение меня удивило. Но, может быть, это положение справедливо для нашего времени, когда монументальная живопись становится частью стены грандиозного здания? Хотели мы этого или нет, но созданный нами образ В. И. Ленина не содержал психологических оттенков при вполне удовлетворительном сходстве. Что касается меня лично, то я много рисовала с разных точек зрения слепок с портрета, сделанного Андреевым, и это решение легло в основу моего представления о том, чего нам надо добиваться.

Конечно, всякий барельеф отличается по своим возможностям и приемам от круглой скульптуры. Важно всегда знать, чего ты хочешь. Нам надо было не только вылепить композиционный центр, установив, какие его точки выше, а какие ниже и насколько, но решить сейчас, что сделать выколоткой, а где придется соединять плоскости с помощью сварки. Ведь выколотка имеет свои пределы. Перестаравшись, можно порвать



67. С дочерью перед панно для музея антропологии. 1982

лист. Наконец, лепка центра была закончена. Евгения Андреевна и мы, трое живописцев, согласились поставить точку. Знамена решили не лепить, а вычислить: на картоне были обозначены длина и ширина каждого параллелепипеда, сочетание которых образует знамя. Алексей Георгиевич, которому свойственна наибольшая точность, рассчитал для каждого знамени высоту, и мы сделали выкройки пяти плоскостей для форм, в общем повторяющихся, но все же различных и по величине и по наклону.

Следующим этапом была формовка центра: получение обратного изображения в гипсе, заливка полученной кусковой формы, и наконец, у нас на полу лежит рельеф в гипсе. Из плотной бумаги делаем выкройки кусков. Лоб придется делать из трех частей со швами по височным линиям и еще с одной формой для перехода к теменной кости. Для формы носа потребовалось более шести выкроек: трехчетвертной поворот головы очень усложнил этот этап работы.

Выколотка была, пожалуй, самым трудоемким процессом. Стоя на коленях, надо было осторожно ударять деревянным молотком по выкроенному куску алюминиевого листа, придавая постепенно ему форму гипсового слепка, который лежал под ним. Лист скользил, его надо придерживать все время левой рукой. Если ударить посильнее, можно расколоть гипс, что и случилось, когда мы пятый день трудились над формой лба. Нелегко было и вырезать выкройки из листа алюминия. У Алексея Георгиевича были самые сильные руки, и ему доставалось резать больше всех.

Чтобы не запутаться в отдельных, уже выколоченных кусках, мы принялись за сварку. Среди своих знакомых Штейман нашел научного работника, занимающегося этим делом. Он сказал, что еще недавно сварка алюминия была нерешенной проблемой, но сейчас она не составляет затруднений и он готов нам помочь. Нужен только помощник, чтобы держать края двух свариваемых кусков сближенными, а он будет смазывать края каким-то составом и спаивать. Приходил он вечером, после своей основной работы. Дервиз, Штейман или я по очереди выполняли свои обязанности. Он паял часа три в день около месяца.

После выколотки или одновременно с ней мы чеканили алюминий, придавая ему ту или иную фактуру, опять стоя на коленях. Обработанная чеканкой плоскость приобретала большую прочность, не так гнулась и не давала случайных прогибов. Мы изобретали разные фактуры, пользуясь разными орудиями. Наши «вычисленные» знамена более или менее сошлись и соединились в крупные части. Спаять все было нельзя, потому что предстояла перевозка нашего имущества в Красноярск, монтировать предстояло уже на месте.

Тонировку графитом мы оставили на потом, когда все будет собрано и сбито. Первоначально мы собрали все части панно на полу в большом комбинатском зале. Посмотрев, я ахнула: вся композиция заметно кривилась в одну сторону. Пришлось прочертить на полу семиметровую горизонталь и по всем правилам начальной геометрии восстановить перпендикуляр. Вот тут и выяснилось, что вершина звезды отклонилась от своего места на метр, молот стоит не вертикально, а с сильным наклоном. Все компоненты композиции нуждались в исправлениях. В этом мы убедились, посмотрев сверху, с передвижной башни.

Прошла неделя, состоялся показ нашей работы художественному совету. Она была принята. Монтаж в Красноярске Штейман и Дервиз взяли на себя. Весной 1972 года я полетела в Красноярск. Товарищи встретили меня в аэропорту. Через час я увидела Дворец культуры и зал с нашим произведением, выглядевшем теперь объемно и выразительно.

Мозаика в Институте океанологии

Проектируя новое здание Института океанологии им. П. П. Ширшова АН СССР, архитектор предложил построить первый этаж как сплошной массив, а следующие этажи с просветами посередине. На втором этаже будут хоры, поддерживаемые столбами, квадратными в основании, со сторонами по 7 метров каждая. Внутри столбы высотой в 4 метра полые, в них должны были помещаться книжные стеллажи или полки с музейными экспонатами. Столбы предполагалось украсить мозаичными панно. Я связалась с архитекторами и стала делать эскизы мозаики на тему «Океанологи». Эскизов я делала множество, шестнадцать эскизов, не считая вариантов. Материалом для изображения служили мои недолгие личные плавания, воспоминания о Севастополе, а главным образом то, что мне могла рассказать и показать моя дочь Виктория Зернова, сотрудник этого института. Она много плавала, мы вместе кроили и шили планктонные сетки. Мне казалось, что я каким-то боком тоже причастна к морю, тем более, что мой отец, муж и брат изучали биологию моря.

Когда все эскизы были готовы, оказалось, что архитектурный проект в целом забракован, а главный проектант скончался.

Начав разрабатывать эту тему, я уже не могла ее бросить. К выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, я сделала мозаику из смальты «Океанологи» (3×3 м). Ее репродукции показывали по телевидению, Московский союз художников отметил ее дипломом как лучшую работу выставки по разделу монументальной живописи. Главное место в мозаике было отведено трем крупным фигурам. В центре стоит человек в полярной одежде и опускает геологическую трубку в лунку; справа женщина-планктонолог поднимает планктонную сетку; слева гидролог в штормовке управляется с батометром. Внизу были нарисованы в сильно увеличенном масштабе наиболее распространенные представители арктического планктона.

По ходатайству Института океанологии, эта мозаика была установлена на доме его южного филиала в Геленджике.

Над следующим эскизом и картоном, названным впоследствии «Море и люди», я работала в 1972 году, не приурочивая его сначала к определенной выставке. Размер получился несколько меньший, чем у предыдущей, арктической мозаики — 300×220 см, и фигур только две. Там была Арктика, здесь тропики и прославленный корабль исследователей «Витязь». Один из моих героев запускает красный радиозонд, другой держит огромную радужно переливающуюся корифену. Фон — нагромождение разной живности: летучие рыбы, каракатицы, крабы, осьми-

68. Океанологи. 1969



ноги. Внизу размещались обитатели дна: актинии, ракушки от громадных тридакн до мелких гребешков, водорослей и кораллов. Весь этот «натюрморт», очень яркий, составлял привлекательную сторону мозаики. Фигуры были хуже.

Мозаика «Море и люди» экспонировалась на художественной выставке «XXV съезду КПСС посвящается», была передана в Институт океанологии.

Третья мозаика из этой серии — «Батискаф» (140×246). Композиция основана на том же материале, что и предыдущие две, но показывает работников науки под водой, «с точки зрения рыб», как выразился А. Штейман, принимая мозаику в числе других членов жюри на выставку «Шестидесятилетие Октября».

После выставки мозаика «Батискаф» была также установлена в фойе актового зала Института океанологии.

«Трудовые резервы»

В апреле 1975 года ко мне пришли в гости художники Евгений Аблин и Ирина Лаврова по случаю моего дня рождения. Они сообщили, что комиссия по распределению заказов при КДОИ предлагает мне выполнить два панно для ПТУ. Это была приятная новость и необычный подарок к моему семидесятипятилетию. На следующий же день я отправилась во Владыкино, чтобы узнать подробности.

Оказалось, что надо сделать два панно на фанере, обтянутой холстом, то есть сделать по существу нечто вроде больших плакатов, которые обычно вывешиваются на праздники в качестве временного декоративного оформления фасада. Размеры панно и сроки еще не были установлены. Известно было только, что панно в смете ПТУ не предусмотрены, но есть надежда, что все расходы возьмет на себя завод, для которого готовило кадры ПТУ. Красногвардейский район новый, в нем много строек и очень мало «эстетических объектов».

При первой же встрече с райкомовским инструктором А. В. Герасимовым и директором ПТУ А. А. Лебедевым я постаралась убедить их в том, что разумнее во всех отношениях делать панно в долговечном материале, а не на фанере. Оба они не возражали, весь вопрос заключался в стоимости. Мы договорились, что я начну работать над эскизами на тему «Трудовые резервы». Панно я предложила осуществить в технике четырехцветного сграффито.

Получив разрешение, побывала на уроках физики, на практических занятиях по слесарному и по радиоделу.

Делала наброски голов, движений, фигур. Зарисовывала и инструменты и форму одежды: халаты, береты, шапочки. Девочек мало, большинство мальчики. Были и совсем дети — пухлые или худенькие, веселые и подвижные. Были и громадного роста парни с усами и баками, казавшиеся вполне взрослыми. Рисовала тех и других, найдя им потом в композиции соответствующее применение. Как только я бралась рисовать кого-нибудь, тот начинал «позировать», т. е. принимал немыслимую позу и глядел прямо на меня. Тут же все срывались с мест, бежали смотреть, что получилось. Приходилось не столько рисовать, сколько запоминать.

Девушки тоже были разные: очень маленькие с вихрами девочки и совсем пышные великовозрастные с высоченными прическами и сильным гримом.

Эскизы делала долго, варьируя компоновку, но всегда по два сразу, имея в виду, что панно будут находиться на двух стенах — справа и слева от центральной части здания.

Масштабы фигур в обоих панно старалась соблюдать одинаковые. Сначала оба панно были близки к вытянутому прямоугольнику, но я все ужимала их, оставляя только необходимое. В результате у каждого панно сложилась своя форма, довольно сложная, но всегда четко прямоугольная.

Эскизы показывала сначала райкомовцам, потом директору Лебедеву. Когда с ними все было согласовано, надо было преодолеть самую придирчивую инстанцию — АПУ (Архитектурно-планировочное управление). Там на заседании присутствовали архитекторы, секретари райкомов и художники, показывавшие оформление своих районов к Октябрьским праздникам. Сидели в зале, построенном амфитеатром. Ставили планшеты на сцену в порядке очередности районов. Когда дошла очередь до Красногвардейского района, я поставила и свои планшеты. Их очень хвалили. Мне показалось, что особенно радовались те оформители, которые видели мои эскизы в отделе агитации и пропаганды Московского городского комитета партии. Я приняла во внимание их замечания, и теперь они эскизы полностью одобрили.

Еще одним испытанием был художественный совет Комбината декоративно-оформительского искусства. К этому времени уже окончательно выяснилось, что заказчик согласен на исполнение панно в сграффито.

Художественный совет КДОИ также одобрительно отнесся к эскизам.

Для выполнения картонов я рассчитывала на часть какой-нибудь стены в большом комбинатском зале. Свободные торцовые стены не разрешили занять потому, что вплотную к ним стоят ящики со смальтой, а на полу зала выкладывают мозаику для объекта на миллионную сумму.

69. Трудовые резервы. 1976



Оставалась в резерве длинная стена, частично уже занятая картонами. Но вдоль нее устроили проход, значит устанавливать леса или башню нельзя. Обещают соорудить вертушку, на которую навертывается картон. Вертушка позволяет художнику пользоваться только маленькой стремянкой. Чудесно, я согласна. Но ничего этого не сделали в течение трех месяцев.

Комбинат обзавелся тремя ангарами для монументальных работ. Все технические силы брошены на переоборудование ангаров. Алексей

Штейман охладил мой восторг насчет вертушки: «Не рассчитывайте, что ваша механизация когда-нибудь осуществится». В большом зале «места и не будет» — жестко ответили на мою просьбу в комбинате.

Пришлось перевозить рулоны бумаги в мою личную мастерскую на Масловку и там на площади в 27 квадратных метров приниматься за картоны. Мне вызвалась помочь моя дочь. Конечно, я уже сделала масштабный картон в $^1/_{10}$, но все же увеличивать в 10 раз чисто механически нельзя. Нужна проверка. В моей мастерской такая возможность


70. Трудовые резервы. Фрагмент



начисто исключалась. Мы вынесли из мастерской в коридор все, что возможно. Расстелили рулонную бумагу на полу кусками по 5 метров в длину (ширина 180 см). Самое трудное — не сбиться в отсчете клеток в ширину, что нередко происходило.

Наконец клетки одного панно расчерчены — можно начинать рисовать. На палку привязала уголь, сделала первичный рисунок и развела колера. Кисти тоже удлинила рейками.

Самые ответственные крупные головы размером 140 см по высоте писала, прибив картон на стену.

Еще летом Борис Шатилов и Ирина Штанге познакомили меня с очень симпатичным десятиклассником, с которого я сделала большой рисунок головы и несколько рисунков фигуры в разных движениях. Брат и племянник Ирины Дмитриевны согласились позировать, и я голову каждого рисовала значительно больше натуральной величины.

Этих рисунков еще не было у меня, когда я работала над масштабным картоном. Казалось, здесь можно не выписывать детали лица. Это заблуждение привело к тому, что лицо космонавта в масштабном картоне было широким, круглым, улыбающимся. То же лицо при десятикратном увеличении получилось совершенно другого типа. Кроме того, когда картон повесили в большом зале КДОИ, я увидела, что голова космонавта мала. В мастерской я этого не заметила — некуда было отойти, чтобы все проверить, сравнить.

Работа над картоном становилась все труднее. А между тем в договоре нашего комбината с ПТУ без моего ведома срок окончания панно был указан 1 декабря 1975 года. Срок абсолютно нереальный хотя бы потому, что в декабре нельзя работать с цементом на стене.

Срок продлили. Повезла я картоны на художественный совет. Случайно в этот день в комбинате оказался штукатур Козубовский, который повесил на стене мой картон (четыре больших головы с плечами и частично руки). Фрагмент фигуры и руки развернули поверх мозаики на полу. Остальные рулоны лежали неразвернутые тут же.

Пришел не весь совет, а три человека. Б. Милюков высказывался одобрительно. Г. Дауман находил дефекты в каких-то деталях. В общем приняли. Но я сама видела, что куски картонов не совпадают. Рисунок

71. Книги — память человечества. 1964



не всегда находит точное продолжение на другом картоне. Все это предстоит еще раз проверить.

В дальнейшей работе над картоном мне помог художник-исполнитель Владимир Васильевич Андреев. Он взялся свертывать, развертывать и прилаживать куски, в которых я уже путалась. Мы с ним проработали еще около двух месяцев. Фотограф А. Воробьев снял по очереди все куски картонов, которые Вета и Андреев крепили на стене. Воробьев отпечатал все куски в одном масштабе и наклеил снимки на картон. В черно-белом изображении они выглядели довольно чудно́. Но хотя бы можно было судить о рисунке, о пропорциях, о необходимых исправлениях.

Этот фотомонтаж был очень полезен при работе на стене. По нему мы отбирали очередной кусок картона.

При работе над картонами я использовала мои наброски в ПТУ и летние рисунки. Многое делала от себя, например, движение фигур. Сразу после утверждения картонов я предприняла попытку заказать алюминиевые рамки, цементные плиты, но получила решительный отказ: никаких плит, делайте все на стене, в комбинате нет места даже для мозаики, а для сграффито тем паче.

Пришлось начать переговоры с заказчиком об установке лесов. Заказчик сначала артачился под тем предлогом, что установка готовых плит займет меньше времени, чем возня с лесами, песком и водой. В конце концов директор ПТУ согласился поставить леса, но тянул с этим делом с апреля по сентябрь 1976 года.

Наступил сентябрь. Козубовский ежедневно является в ПТУ и обеспечивает нас всеми нужными материалами. Он же устроил в тамбурах между двумя огромными парадными дверями два склада для хранения картонов, красок и нашей собственной одежды. Склады отличные, с выходом прямо в огороженный нами отсек двора, где был ссыпан песок, стояли деревянные корыта на ножках, бочки, грохота и другой инвентарь. Соорудили, наконец, и леса, и стремянки между этажами.

Состав бригады, начавшей работу на лесах, был такой: Е. Зернова, Э. Козубовский, В. Андреев, Д. Горшков, Д. Павлович и П. Костраков. Приезжали к восьми часам утра. Просеивали песок и цемент, готовили красочный замес. Первый день ушел на составление колеров. Стены ПТУ выходили фасадом на север, бо́льшую часть дня они находились

в тени. Поэтому особенно важно добиться максимального звучания цвета, соблюдая, конечно, нюансы. Приходилось начинать с самого темного. Белый какой есть, такой и будет, с ним мудрить нечего: достаточно сделать выкраску один раз. Но темно-синий цвет — сложный. Тут возможны варианты. У нас был ультрамарин, но отсутствовала жженая кость. Вместо нее брали сажу. Выкраску сделали в нескольких вариантах и при предельном насыщении цемента пигментом получили неплохой синий цвет.

Получив самую светлую и самую темную границу нашей шкалы, мы скоро выработали остальные два цвета. Интенсивность красной охры повышал кадмий красный, добавленный в очень небольшой дозе. Если к охре добавить немного сиены натуральной и сажи да чуть-чуть кадмия желтого, образуется очень красивый цвет — как раз такой, какой нам нужен.

Сам процесс работы над сграффито всегда увлекателен. Каждый день появляются новые изображения. Все головы и общий абрис фигур я резала сама. Панно казалось торжественным и радостным. Огорчало комичное, на мой взгляд, требование директора: «остричь всех мальчиков». Сейчас многие школьники, не говоря уже о студентах, носят длинные волосы. Не вижу тут криминала. Часто это красиво, иногда смешно, но всегда характерно для современной молодежи. Я уговаривала директора, читала ему лекции по истории искусства, приводила примеры от Рафаэля до Репина — ничто не действовало. Чтобы не ссориться, «остригла» одного подростка на первом плане. Получился урод, понадобились иные детали, восполнившие искаженный силуэт. Никого я больше «не стригла». По утрам вода в бочках уже покрывалась ледяной коркой. Надо торопиться.

Переставляли леса, штукатуры готовили грунт, художники-исполнители накладывали четыре красочных слоя и т. д.

Промежуток между двумя панно получился пятидневный. Мы торопились, поэтому суббота стала рабочим днем. Работали всегда до темноты.

Пока мы работали на лесах, мимо нас по Каширскому шоссе текла жизнь, шли потоки машин, мелькали огни светофора, словом, городская магистраль функционировала «на полную мощность». Обычно возле наших лесов толпились зрители. Кто-то из них здесь находился с корыстной целью — нельзя ли получить цемент или доски для ремонта квартиры. Большинство же зрителей просто стояли, смотрели, обсуждали.

Второе панно мы резали быстрее первого. Трудности были те же. Но мы к ним приспособились. В день делали около десяти квадратных метров. Директор приходил изредка. При мне он помалкивал. Но без меня, кажется, хвалил. Каждый день по окончании работы я проверяла сделанное с другой стороны Каширского шоссе. Иногда радовалась, иногда огорчалась, досадовала, что высокие тополя, хотя и без листьев, закрывают часть панно. Пока еще не все леса были сняты с левого панно. Володя Андреев рано утром сфотографировал целиком панно и отдельные фрагменты. Утро было ясное, солнечное, и слайды получились отличные. Второе панно удалось снять только в общем виде.

Настал день, когда мы устроили общий просмотр панно и нашли, что художественный совет должен одобрить нашу работу. Так оно и было. Мы проработали на стенах с 6 сентября по 16 октября 1976 года. При расставании я испытывала чувство благодарности к моим помощникам. Жаль мне было расставаться с дружной бригадой и с моей последней монументальной росписью.

Заметки о монументально-декоративном искусстве

Заметки о монументально-декоративном искусстве

Ежегодно на ул. Вавилова, 65, в течение многих лет открываются выставки произведений московских монументалистов. На них встречалось много интересного, у выставок было свое лицо. Обычно зрители интересовались, что показал на этот раз Б. Милюков, а что у Б. Тальберга или А. Васнецова. Характер этих выставок отличался от того, что экспонировали живописцы на Кузнецком, и по стилю, и по наличию проектов, эскизов, фрагментов. При устройстве всероссийских или всесоюзных выставок в Манеже обычно предусматривается несколько крупных монументальных вещей в материале для создания композиционного центра.

На выставке «Физкультура и спорт в изобразительном искусстве» (1979) таким центром послужил триптих Б. Тальберга: «Спорт: бег, волейбол и футбол». Очень красивая работа, полная динамики и удивительных ракурсов, написанная темперой по оргалиту. Там же экспонировалась мозаика Б. Казакова «Спорт, спорт, спорт» с запоминающимися образами папы, мамы и девочки. Была и моя мозаика «Факелы». Все остальные акценты были сделаны с помощью гобеленов. Разнообразные по форме, цвету и фактуре, они создавали прекрасный ансамбль, несмотря на различные темы. Они были просто красивы, как и полагается коврам. На выставке гобелены, по сути дела, заменили монументальную живопись. Для устроителей экспозиции они гораздо удобнее в обращении: развернул, свернул — и все заботы. Не надо возиться с тяжеленными громоздкими плитами.

Совсем иначе пользуются техникой гобелена наши исконные монументалисты, как, например, В. Эльконин. Он экспонировал несколько лет назад большой ковер, посвященный 1812 году. Многофигурная композиция была ясна по теме и сюжету. Колористические ее достоинства были также неоспоримы.

Помимо длительных выставок зрители знакомятся с творчеством монументалистов и другим путем. Каждый год весной отмечается «День монументалиста». К нему готовятся задолго. Кто-то из членов бюро секции, обычно А. Штейман, подбирает материал для однодневной выставки. В Дом художника свозят работы, иногда очень старые — двадцатых годов, иногда совсем новые, только что выполненные эскизы и фрагменты. Приглашают всех интересующихся искусством. Художники рассказывают истории, связанные с их трудом. Показывают слайды. Б. Милюков делится воспоминаниями о том, с помощью каких психологических тонкостей можно заставить ночью работать подъемный кран, чтобы к утру завершить монтаж монументального произведения. Люди слушают с увлечением, не торопятся расходиться.

Есть и другой способ общения. Раз в год секция монументальной живописи организует смотр вещей, сделанных на производстве. Сначала демонстрируют фоторепродукции и слайды работ, выдвинутых на государственные и мосховские премии. Потом все желающие могут воспользоваться демонстрационным аппаратом, чтобы показать свои вещи, демонстрация продолжается два-три часа.

Однажды состоялся просмотр монументальных вещей за 1979 год. Показывали в эскизах, фрагментах, слайдах большой комплекс, сделанный в Крыму, в местечке Форос, для одного дома отдыха. Там работали



2. Среди членов правления МОСХа
(пятая справа во втором ряду — Е. С. Зернова). 1966

Б. Тальберг, А. Штейман, Е. Деревянко, И. Лаврова, И. Пчельников, В. Замков и еще кто-то. Общее решение поселка мы видели недавно в Доме архитектора. Это белые домики в три-четыре этажа на фоне голубого неба, синего моря и темной зелени. Планировка свободная, просторная. Местность гористая, центр образован искусственным стоком воды; от главного здания она растекается в бассейны, устроенные на разных уровнях, уступами. Главное здание украшает металлическое сооружение, представляющее собой электронные часы. Они пока не светились. Но сложно скомпонованная металлическая конструкция, декоративно объединяющая все этажи, была ясна (автор Б. Тальберг). В бассейнах дно выложено орнаментальным рисунком из смальты. Между бассейнами расставлены занятные художественные изделия, из которых мне больше всего понравились металлические дельфины, кружащиеся вокруг вертикального стержня (работа А. Штеймана). Были тут и литые в бетоне вертикальные столбы с несколькими перехватами, а во двориках между домами лежали сложные формы из бетона с отверстиями. Все это было развитием, продолжением архитектуры. Связь с архитектурой несомненна. Изобразительные элементы находились также в крытом переходе между двумя домами. Здесь были скомпонованы фигуры небольшого размера, объемные и раскрашенные, одетые и обнаженные. Общая их тема — вос-

поминание об античности. Группы хорошо придуманы и талантливо решены (авторы И. Пчельников и И. Лаврова).

Из других работ, показанных на этом просмотре, мне понравился интерьер, выполненный И. Николаевым для завода «Красный Аксай» в Ростове-на-Дону. Очень высокое помещение выглядело так, как будто в нем внезапно взлетело к потолку множество веселых праздничных воздушных шаров. Шары эти, точнее, не шары, а овоиды и многогранники, висят и пониже и повыше, закрывая весь потолок. Сделанные из металлической сетки, они кажутся обтянутыми чем-то прозрачным. Общее впечатление радостное. Ничего похожего я раньше не видела.

Понравилось мне и решение Е. Аблиным Телецентра в Ташкенте. Он использовал в качестве главного мотив розы и обыграл его в монохромной скульптуре и в цвете, в массе и в одиночку. Словом, Ташкент — город роз.

Пристально рассматривая монументальные вещи, выполненные в 1979 году, мне казалось, что в некоторых крупных объектах не хватает присутствия человека. Но вот монументальное оформление станции метро «Свиблово» состояло только из фигур в рост, изображенных над проемом, в который входят люди. Эту мозаику делал Ю. Королев.

С монументальной живописью москвичей я знакомилась как председатель художественного совета Комбината декоративно-оформительского искусства в течение 1958—1963 годов. Позднее я работала в художественном экспертном совете Министерства культуры РСФСР, а с 1973 года — в художественно-экспертном совете Художественного фонда РСФСР.

В пятидесятых годах в КДОИ не было никаких помещений для работы художников. Если появлялся какой-то крупный заказ, то или арендовали помещение, или работу в материале выполняли у заказчика, где-нибудь в Астрахани или Волгограде. Около 1960 года заботами Художественного фонда СССР, в частности, его директора С. П. Белько, было выстроено здание во Владыкине. Но оно оказалось совсем не таким, как ждали монументалисты. Верхние два этажа целиком были предназначены для архитекторов, и они туда без промедления вселились. Нижний этаж отводился монументалистам, оформителям и администрации. Монументалистам — помещение поменьше, оформителям побольше. Высота 6 метров. Очень хорошая высота, но площадь никак недостаточная. Количество заказов увеличивалось, и силой обстоятельств монументалисты вторглись в большой зал. Оформители там твердо держались в предмайские и предоктябрьские дни. На остальное время их «выживали».

Очень хорошо помню работы, связанные с московским Дворцом пионеров и школьников. Сначала смотрели проект архитекторов (во главе с И. Покровским). В проекте намечено было много мозаики, сграффито внутри и снаружи здания. Столько декора для одного дома мы видели впервые. Предложения нравились, за исключением решения одной наружной стены, которую брались расписывать сами архитекторы: контурный рисунок одинаковой толщины охристым цветом казался нам невыразительным. Тем не менее эскизы художников были приняты с одобрением. Когда пришло время знакомиться с результатами работы, мы убедились, в каких тяжелых условиях пришлось трудиться нашим монументалистам. Мозаику клали на стены уже глубокой осенью. Для утепления сделали снаружи что-то вроде кабин. Но там было так же холодно, как и снаружи, и вдобавок темно. Цемент остывал, хотя его подогревали. Мы видели окоченевших и простуженных художников, которые не прекращали работу в любую погоду. Дворец пионеров был украшен в срок. Все восхищались контурными рисунками в технике сграффито Ирины Лавровой, расписавшей большой зал («Игры детей в разных странах») и комнату для младших школьников («Ребята и зверята»).

К сожалению, наружные мозаики издали не смотрелись как следует из-за сильно выдвинутых козырьков, дававших глубокую тень. Их колорит пропадал.

Помню роспись Я. Скрипкова в Библиотеке им. В. И. Ленина. Многофигурная спокойная композиция. Заказчик принял ее без возражений. Скрипков делал также панно для одного из павильонов ВДНХ. Там работали и другие монументалисты, но не в том масштабе, как ожидалось.

Наши предположения о том, что ВДНХ может стать основным заказчиком комбината не оправдались. Новые павильоны чаще всего обходились без монументальной живописи.

Большой заказ для Дворца культуры Горьковского автозавода выполняла группа художников комбината. Запомнились панно «Труд» и «Отдых» К. Аксенова.

В течение нескольких лет в «Артеке» шло строительство, и каждый раз что-то доставалось на долю монументальной живописи. Там работали Я. Скрипков, Д. Мерперт и другие художники этого поколения. Помню, что однажды мы ездили принимать две стелы, покрытые очень красивой синей мозаикой,— декоративно решенные марины. Мозаика нам всем понравилась, но было очевидно, что она пропадает на фоне моря. Вероятно, стелы надо было иначе ориентировать или брать другой колорит. Этот явно не годился. Конечно, мы ее приняли, похвалили, но задумались применительно к следующим работам. Безусловно, синее на синем может дать неожиданный эффект. Изумрудно-синие купола Эль Регистана на фоне небесной синевы — что можно вообразить более красивое в цвете! При этом купола и небесный фон разделяет огромная воздушная прослойка. А стелы установлены вблизи моря, купола объемны, а стелы плоски. Может быть, дело в этом?

Я не хочу здесь вспоминать все начатые и несостоявшиеся росписи, их было много, гораздо больше, чем осуществленных. Дейнека говорил, что у него из десяти решенных композиций реализуется одна.

Для привлечения заказов посылали художников-монументалистов к директорам крупных предприятий убеждать их в необходимости каких-то художественных работ. Если это удавалось, то художник, принесший заказ, получал задание в первую очередь. Помню, что в Крым, в Масандру и Симферополь ездил И. Бережной.

Характер росписей понемногу менялся в сторону большего обобщения и большей условности. Если в пятидесятых годах, скажем, реку рисовали пространственно и многоцветно, глубинно и даже с волнами, то в шестидесятых годах река выглядела как синяя или зеленая полоса, идущая по краю фриза, а выше или ниже располагались на белой плоскости «элементы пейзажа». Главная забота художника — найти оригинальное плоскостное решение при некоторой узнаваемости предметов. Дальше осуществления этого декоративного тезиса пока дело не шло.

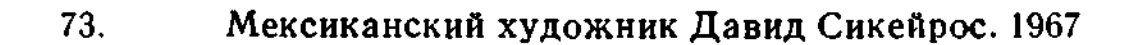
Приезд в Ленинград Сикейроса, повышенный интерес к революционной мексиканской монументальной живописи взбудоражили наших художников. Мне посчастливилось быть на встрече с Сикейросом в Союзе художников Ленинграда. Он говорил об использовании корабельных красок в стенописи. Они хороши тем, что скоро сохнут и долговечны. Сначала он делал опыты с красками для автомобиля, но те хуже держатся на фресковых грунтах. Он считал, что нюансировка не нужна монументальному искусству. Гораздо целесообразнее пользоваться заливками интенсивным цветом, усиливаемым в росписи путем рельефа. В семидесятых годах соединение рельефа с живописью стало повсеместным явлением.

Мне удалось сделать несколько рисунков головы Сикейроса.

Творчество Сикейроса, Ороско и Диего Ривера ощутимо сказалось на работе некоторых москвичей. До сих пор наш совет констатировал влияние других мастеров, чаще отечественного происхождения. Тут

мне вспомнилось высказывание Дейнеки: «Удивительно, что художник влияет на художника сильнее, чем природа».

Мозаика на кинотеатре «Октябрь» была событием в жизни московских монументалистов. Прохождение разных инстанций настолько затянуло утверждение проектной части работы, что, когда оно закончилось, до открытия, приуроченного к Октябрьским праздникам, оставался месяц. Но Андрей Васнецов проявил необычайную энергию. Были мобилизованы все штукатуры и мозаичисты Комбината декоративно-оформитель-


73. Мексиканский художник Давид Сикейрос. 1967



ского искусства. Кроме того, он договорился с ректоратом б. Строгановского училища, что в его распоряжение поступают на месяц все студенты факультета монументальной живописи, которые в порядке учебы уже ознакомились с римской мозаикой. На выполнение картона времени не было. Поэтому Васнецов и его помощники прямо на стену наносили по клеткам контуры эскиза. Клетки закрывали цементом и сейчас же клали смальту. Работа шла в небывалом темпе и успешно. В срок все было готово и леса сброшены.

В шестидесятых годах московские монументалисты интенсивно работали в Ульяновске над мемориальным комплексом. Все проходило под непосредственным руководством Министерства культуры. Я ездила с художественно-экспертным советом принимать громадные монументальные произведения. Помню огромный золотой зал и в нем сатую В. И. Ленина. Помню наружную стену с контурными рисунками И. Бережного в технике сграффито исключительно большого масштаба.

Количество монументальных объектов росло, росло и число организаций в Москве, причастных к этому делу. Появилась мастерская мо-

нументального и декоративного искусства Художественного фонда РСФСР. Появилась Московская областная организация — тоже в Москве, с роскошным особняком и громадными залами. Работают во всех этих организациях часто одни и те же художники. Характер их деятельности тоже сходен. Члены художественных советов все знают друг друга и ведут в общем одну линию.

Художественно-экспертный совет смотрит объекты по РСФСР, кроме Москвы и Ленинграда. Он не только принимает или отклоняет работы, но иногда пытается вступиться за права художника. Мы принимали в 1978 году большое панно для Ломоносовского Дворца культуры в Архангельске. Всем понравилось нестандартное решение панно В. Санова «Праздник белых ночей». В центре горизонтального холста показан холм, покрытый елками, соснами. Здесь гуляют парни и девушки современного обличья. Среди молодежи нашлись любители удить рыбу или водить хоровод. Поэтичность, преобладание пейзажа, в собственном смысле, отличали эту продуманную композицию. Неожиданно в Москву приехал автор с просьбой вступиться за его панно. Директор Дворца культуры сначала потребовал «остричь» длинные волосы у всех парней, изображенных на панно, а когда художник отказался, заявил, что он отдаст распоряжение закрасить панно. Мы послали срочные бумаги в вышестоящие инстанции Архангельска с рекомендацией-просьбой пресечь произвол директора.

Бывали случаи и противоположного порядка. В Калуге в 1978 году запроектировали угловой пятиэтажный дом, весь покрытый росписью в технике сграффито рыжего колера. Там были изображены кувшины, чашки, блюда и всякая иная посуда, каждый предмет около метра. Нам этот натюрморт показался лишенным красоты и смысла. Мы начисто забраковали эскиз. А через полгода нас пригласили в Калугу — принять роспись, которая уже осуществлена по тому же эскизу. Только вместо рыжего цвета она сделана зеленым. Мы считали недопустимым принимать роспись, сделанную по отклоненному эскизу. Но художник правильно рассчитал: вряд ли кто станет требовать уничтожения сграффито, тем более на такую невинную «посудную» тему.

Монументальная живопись москвичей попадает к нам на просмотр в случае каких-то финансовых недоразумений, то есть сравнительно редко. Иногда это бывают интересные вещи. Например, в Московском энергетическом институте мы смотрели три произведения в редкой и трудной технике маркетри. Авторы: С. Кравец и И. Мешковский. Очень трудоемкая работа, напоминающая инкрустацию из разноцветных пластин древесины. Когда выслушаешь объяснения авторов, начинаешь понимать всю сложность решенной ими задачи. Совет одобрил работы.

В самой Москве осуществляется, по сравнению с громадностью города, немного объектов. Гораздо больше на периферии. Можно проехать Москву насквозь по многим направлениям и не встретить ничего из области монументальной живописи, кроме дома СЭВ и кинотеатра «Октябрь». Так что Москву изобилие мозаики не затронуло. На станциях метро новые вещи появляются, но в меньших количествах, чем в пятидесятых годах. Красивое решение получилось на станции «Пушкинская» в технике металла.

Новым признаком монументальной живописи последнего десятилетия стало увлечение металлом. Красивую композицию в этой технике — человеческие фигуры в сильном движении — мы видели недавно во Дворце культуры Московского завода автоматических линий им. 50-летия СССР. Автор — В. Бобыль. Этому же монументалисту принадлежит очень протяженная мозаика другого качества, внутри здания.

На периферии нашей республики делается много интересного. В январе 1979 года Совет рассматривал эскизы Ю. Смирнягина. Он предложил рисунки витражей для концертного зала органной музыки в здании быв-

шей кирхи Калининграда. Эскизы были нами приняты, но без восторга, как говорят, «со скрипом». Смирнягин не захотел осуществлять эскизы, получившие посредственную оценку. Через год он принес другие, гораздо лучше выполненные, в большем масштабе, тщательно проработанные и, что самое важное — красивые в цвете. Витражи орнаментальные с игрой на толщине спаек, с ритмичным чередованием композиций более теплых и более холодных по цвету. Три центральных окна короче потому, что здесь помещается орган, зато стекла самые цветные. Окна, как полагается в готическом здании, стрельчатые, высокие, узкие. Художник не поленился сделать макет всего зала, который складывался, как гармошка, и, поставленный на пол, давал ясное понятие о том, как все это будет выглядеть. Автора хвалили, поздравляли.

Совет принял с одобрением декоративный рельеф «Музы» (100 кв. метров металла) на стене кинотеатра в Ростове-на-Дону. Эскиз П. Ступина пережил много превратностей, он поправлял его неоднократно, и так и этак. Но в конце концов мы сказали: «хорошо».

Очень хвалили мягкий занавес Р. Ефименко для кинотеатра «Плевен» в Ростове-на-Дону на тему «Праздник роз». Получилось легкое полупрозрачное полотно, где танцующие фигуры переплетаются с цветами, летят вверх и вниз, образуя в целом нечто поэтичное и праздничное.

Наряду с действительно интересными решениями, осуществляемыми в Москве и на периферии, художественно-экспертному совету приходилось рассматривать нечто совершенно противоположное: ресторанные росписи. Сами по себе эти «торговые точки» не противопоказаны монументальному искусству. Ведь расписывал ресторан Казанского вокзала Е. Е. Лансере. Но, например, в ресторане «Туркмения» в Москве громадный низкий зал с рядом несущих столбов сплошь был увешан коврами, преимущественно красными, — на полу, по стенам и на передвижных перегородках, отделяющих части зала. Столбы тоже обтянуты ковровой дорожкой — красной с желтыми листьями. Поверх ковра надеты латунные пояса с чеканкой. Часть зала отгорожена деревянными ширмами куполообразной формы, на которых густо накреплены металлические чеканные узоры. Большие двустворчатые входные двери украшены с двух сторон резными дубовыми деталями. Стены соседнего зала обиты красным ковровым материалом, с висящими в изобилии кусками орнаментальной керамики разной формы и разной расцветки. Общее впечатление безвкусицы и показного богатства.

Множество кафе, пельменных, ресторанов украшают свои стены монументальными произведениями, но редко они заслуживают такого названия. К счастью, не все в этой области так плохо. Бывают и отличные вещи. Художественный совет отметил похвалой росписи в ресторане «Кубанский хутор» в Сочи. Автор А. Скрипников написал темперой на изогнутых плоскостях тонкие по цвету и интересные композиции на тему «Кубань». Там фигурируют дети и взрослые в национальных костюмах. Все это хорошо нарисовано и весело выглядит.

Введение металла, который теперь встречается все чаще и чаще, потребовало от художников технических знаний, как паять, ковать, чеканить. Из московских художников давно и успешно занимается металлом Андрей Васнецов. Он умеет сочетать стержни с листом, объем с плоскостью. Построенные им фигуры красивы и долговечны.

С удивительным примером использования металлической скульптуры встретился на одном заседании наш совет. Автор с периферии представлял на утверждение проект, одобренный местным советом и дирекцией предприятия и попавший к нам из-за его высокой стоимости. На проекте обозначен фриз высотой более трех метров. Из металла, листового и частично кованого, проектировались человеческие фигуры в различных производственных движениях. Как выяснилось, предприятие было молочной фермой или молокозаводом. Оно находилось далеко от города. Пышное

оформление с металлическими фигурами предлагалось поставить на стороне, обращенной к проселку. Не получив вразумительного ответа на вопрос, для каких зрителей, если не считать коров, предназначен фриз, автору посоветовали отказаться от грандиозного проекта и попробовать оформить въезд или ворота с шоссе на ферму, но не в металле, а в другой технике и в гораздо более скромных масштабах.

На совет часто представляют проекты оформления пионерлагерей, для которых уже выработался некий постоянный образец. Его редко нарушают, потому что с точки зрения «проходимости» проекта и автору и заказчику спокойнее делать то, что уже апробировано. Стандарт состоит из двух горизонтальных стел, невысоких, часто стоящих на низких металлических ножках. Центральную вертикаль составляет шест для подъема флага. Бывают и отличные решения в этом плане. Изредка предлагают что-то совсем новое, особенное, не похожее на предыдущее. Тогда все радуются. Члены совета — тому, что увидели, автор — тому, что его идея одобряется.

Особую группу составляют проекты оформления домов культуры. Тут свои удачи и трудности. Обычно предлагают мозаику у входа или над входом. Чаще решение зависит от архитектора, реже от художника.

Недавно мы видели красивый проект декора культпросветучилища в Брянске — на фасаде мозаика из смальты. При училище предполагается открыть детскую музыкальную школу. Художник Миньков представил два варианта эскизов с фигурами пионеров, дирижера и символической группой красноармейцев в буденовках. Общая гамма — красное разных оттенков на белом фоне. Все люди были хороши по образу и скомпонованы в одном случае в два, в другом — в три колеблющихся ряда.

Особый раздел составляют плавательные бассейны, проекты которых часто попадают на совет. Обычно рисуют плывущие фигуры в ластах на фоне рыб и раковин. За последний год помню одну предложенную совету роспись бассейна, вызвавшую всеобщее одобрение. Группа симпатичных подростков, идущих к бассейну, была нарисована без всяких ухищрений.

Монументальная живопись, осуществляемая в производственных условиях, сильно отличается от того, что мы видим на выставках. И это естественно, потому что выставочные вещи лишь предположительно связаны с архитектурой. Но есть и более существенное различие. В производстве преобладают авторы другого толка. На одном Олимпийском объекте в Измайлове декор был сделан в технике гранулированной смальты. Для этого смальту бьют на мелкие кусочки, до кубического миллиметра, смешивают с цементом, водой и эмульсией и накладывают такую массу на стену. Получается шершавая поверхность блеклых цветов. В такой технике, вероятно, вызванной обилием отходов смальты, были выполнены огромные круги, треугольники, квадраты, пересекающиеся друг с другом, кое-где среди них фигурировали отдельные элементы изобразительного порядка: скамейка, или окно, или кусок балюстрады. Измайловские росписи назывались пейзажами, хотя они не имели никакого отношения к этому жанру.

Сейчас налицо частое применение кривых, прямых и изогнутых пятен и линий, которыми закрывают большие плоскости. Они не повторяются, как в орнаменте, и ничего не изображают, хотя иногда им придается название из арсенала реалистического искусства. Меня это не радует потому, что я привыкла считать монументальную живопись осмысленной, идеологически направленной.

Монументальная живопись семидесятых годов сравнительно с предшествующими десятилетиями увеличилась по числу заказов до предела возможностей наших организаций, занимающихся этим делом. Объем каждого заказа тоже увеличился. Мозаику из смальты стали измерять в отдельных случаях сотнями квадратных метров. Уже третий год, как целая группа исполнителей-мозаичистов работает над одним заказом для

Набережных Челнов. Такое увеличение масштабов декора отчасти объяснимо увеличением масштабов архитектуры. Если в пятидесятых годах в Москве были наперечет высотные здания, то сейчас многоэтажные дома-башни строятся на окраинах, в новых микрорайонах. Но, с другой стороны, сравнительно с нормальным ростом человека, масштаб монументальных произведений становится феерическим.

При обсуждении проектов или законченных работ художественные советы часто упираются в проблему «что такое хорошо и что такое плохо». Отсутствие объективных критериев создает иногда критические положения. Бытует мнение, что решать всегда надо в пользу художника. Это удобный критерий, придерживаясь его, легко жить. Ясно одно: со временем оценки меняются, причем иногда на совершенно противоположные. На моей памяти называли формалистами Пименова и Дейнеку.

Абстрактные решения внедряются в художественную жизнь и, пожалуй, занимают первое место в декоре архитектуры. Ведь стоит в Москве на юго-западе, рядом с метро «Профсоюзная» здание научного института, на фасаде которого помещена цветная закрутка, напоминающая форму человеческого уха. Она должна изображать восьмерку в лежачем положении, как обозначение бесконечности в математике. На знак бесконечности эта абстрактная форма, вставленная в архитектуру, совсем не похожа.

Я видела работы художников-москвичей, выполненные «далеко от Москвы». Вдоль наружных стен только что выстроенного здания были поставлены объемные формы: одни потолще и покороче, другие повыше и потоньше, выкрашенные в разные цвета. Раз такой декор осуществлен, значит он кому-то нравится, хотя бы архитектору, не говоря уже об авторе.

Можно ли руководствоваться в оценках чутьем? Иногда это оправдывается, хотя и трудно подобрать разумные аргументы в доказательство безошибочности интуитивного чувства. Я была когда-то членом закупочной комиссии. Мы ходили по залам республиканской выставки «Советская Россия» (1960), и вдруг я вижу замечательную картину совсем тогда неизвестного художника. На этикетке значится название «Интернационал». Я восхищалась и стала доказывать комиссии, что вещь надо приобрести. И тема достойная, и композиционное решение новое. Как можно, оказывается, необыкновенно ясно выразить понятие «стоять насмерть» живописными средствами. Но я никого не убедила. Члены закупочной комиссии пожимали плечами: «что-то не то». Прошло какое-то время, и Гелий Михайлович Коржев стал председателем Союза художников Российской Федерации, академиком, живописцем с мировым именем.

Ведя живопись в Текстильном институте, я обнаружила студента с удивительным чувством цвета. Его этюды были самыми красивыми на всем курсе. К моим оценкам другие преподаватели относились критически: «Что вы из него гения строите?» Но Вячеслав Зайцев действительно оказался гением в своей области. Окончив институт, он регулярно получал международные премии за эскизы костюмов, их ансамбли и удивительные туалеты.

Все так. Но ведь и чувство нового может притупиться с уходом в прошлое того времени, когда ты достиг зрелости как человек и художник. Быть членом художественного совета и почетно, и тяжело. Я думаю об этом с особой остротой, когда на длинный ряд стульев перед нами ставят очередное произведение абстрактного монументального искусства.

В усилении такой тенденции состоит особенность семидесятых годов. Отвлеченные формы стали правомочными, равноправными в монументальной живописи. Если их приравнять к орнаменту, можно выразиться деликатно: монументальная живопись становится более декоративной, орнаментальной. Если говорить совсем откровенно, то монументальная живопись теряет идейную содержательность, основу нашего искусства.

Есть и другие характерные изменения, касающиеся главным образом художественной формы, техники и материалов. Если считать монументальной живописью только то, что сосуществует с архитектурой или живет в городском пространстве, можно отметить следующие изменения: живопись кистью появляется реже, чем раньше. Там, где еще применяется роспись, ее характер приобретает чрезмерную декоративность и обобщенность. Мало кто пользуется богатой цветовой палитрой. Темпера по штукатурке или левкасу стала редкостью. Фреска встречается как исключение. Я лично видела фреску только на отдельных выставочных работах москвичей и ни разу в архитектуре.

Счастливым исключением из этого общего положения были росписи Олега Филатчева. Он пишет полной палитрой и с предельной выразительностью каждую фигуру. В ПТУ он скомпоновал своих ребят — героев росписи — и на верху стены, почти на потолке, и внизу, рядом с живыми людьми. Тот же прием повторяется и в росписи Института нефтехимии имени И. М. Губкина, где настоящие студенты проходят рядом с нарисованными и забавно смешиваются с ними. Очень талантливая роспись, посвященная нашей современности. Филатчев сделал такие же интересные росписи в Никитском ботаническом саду близ Ялты. Они пространственны, объемны и цветны. Если искать корни такого искусства, очевидно, придется вспомнить кватроченто. Но такие установки редки.

Вместо плоскости как основы, художники стали все чаще пользоваться объемной формой, которую расписывают темперой или покрывают мозаикой, керамической плиткой, сплошь или частично. Римская мозаика сохранилась, но все чаще ее кладут на лепнину, на какую-нибудь сложную форму. Вместо смальты применяют обкатанные в воде камешки или кусочки натуральных камней, минералов, причем контурный рисунок (графья) для кладки камней становится произвольным, замысловатым. Флорентийская мозаика существует по-прежнему как редкое явление из-за своей исключительной трудоемкости.

Сграффито продолжает занимать свое законное место. Сама особенность техники затрудняет нанесение многослойной штукатурки на объемную форму. Этот вид монументальной живописи остается декором на плоскости.

Старинная техника витража претерпела печальные изменения. Часто ее устанавливают перед глухой стеной, а не в окне, как это было всегда. Чтобы витраж светился, надо непрерывно жечь электричество, а этого ни один хозяйственник не может вынести, они освещаются лишь в исключительных случаях.

Много крови испортила нашему совету энкаустика. Она встречается и в наружных и внутренних росписях все чаще, причем в различных комбинациях, с применением горячего и холодного способа. Каждый автор уверен, что он нашел самый надежный метод обращения с восковыми красками. Но они по прошествии времени текут, осыпаются, хотя иногда дают очень эффектный и сравнительно долговременный колорит.

Придумывают, изобретают новые техники, например, гранулированную смальту. Вспоминают старинные — кованое железо, энтарсию. Разнообразие техники, различные их комбинации, поиски новых форм, желание сделать так, как еще никто до сих пор не делал, характеризуют монументальное искусство семидесятых годов. Соответственно поискам появляются и находки. Поражаешься изощренному уменью, вложенному в технику исполнения.

Резьба по гипсу и ганчу, по древесностружечной плите и дереву тоже стала распространенной. Мы сближаемся с искусством ваяния. Но ведь и скульпторы стали раскрашивать свои вещи, так что это процесс двусторонний. Мы сближаемся также и с декоративно-оформительским делом. Часто встречаются мягкие театральные занавесы, исполненные спо-

собом батик. Они считаются нашей областью, их принимает тот же совет, так же как декоративную керамику, вставки, панно, настенные блюда. Расширяются границы монументальной живописи, ее объем и возможности.

Небольшой, но веселый раздел монументальной живописи москвичей представляют роспись в детских садах и школах. Тут не бывает заказов. Каждый год в апреле во время Недели изобразительного искусства Неля Миронова обзванивает «свои кадры» монументалистов и предупреждает, что в такой-то день и час мы отправляемся расписывать детский сад или школу-интернат, или нас ждут два-три объекта сразу. Чаще всего бывает несколько, как говорят, «садиков». Собираемся мы на Беговой, мерзнем около часу, наконец решаем, что ждать больше некого, и отправляемся. Приходили А. Штейман, Б. Тальберг, И. Егоркина, И. Пчельников, И. Лаврова, Е. Гореликова, М. Велижева, Е. Воронцова, С. Острощенко, Н. Гавриленко, Э. Жерносек, Н. Талайко, И. Николаев.

Однажды Б. Тальберг пришел с дочкой — студенткой Текстильного института. Они вдвоем чудесно преобразили мусоропровод на втором этаже. Это сооружение имело вид большого выступающего куба. Они расписали все его стороны под кирпич, нарисовали окошки. В одно окошко выглядывал Фисташка (Пиноккио), в другое — фея с голубыми волосами, на подоконнике третьего сидел черный кот с зелеными глазами. Прелестная получилась роспись. В другой раз И. Николаев предложил решение большой горизонтальной стены в зале для сборов. Он расчертил всю поверхность на неправильные прямоугольники, в общем сходящиеся к одному центру. Четыре человека расписали эту стену, стараясь, чтобы смежные прямоугольники контрастировали по цвету и тону. Вышло неплохо.

А. Штейман взял самую длинную стену в таком же большом зале другого детсада и наметил на ней светлый «детский» пейзаж с солнцем и гирляндами флажков. Он проработал до темноты, но результат того стоил. Ирина Лаврова предложила сделать большой зал весь в розах. Венки из роз, гирлянды, кусты и заросли из роз всех цветов. Писали человек шесть. Получилось интересно, хотя масштаб цветов не всегда совпадал.

Однажды мы встретились с необычной просьбой директрисы детсада: в зале хотели устроить загончики для живности (кролики, ежик, белка). Так вот: напишите нам, пожалуйста, настоящий лес во всю стену, прихватив часть боковой стены. Мне это задание понравилось. Я вообразила, что пишу диораму — натурально и декоративно. На угол, конечно, нужно скопление облаков, рядом с ним березовый ствол, потом просвет с далью и рекой, и, наконец, мощная группа сосен. Рядом со мной стали еще два товарища, и работа пошла дружно.

Мы расписывали школу-интернат, уже давно действовавшую. Нам показали столовую и попросили ее «развеселить». Она действительно была мрачной. Тальберг нарисовал рядом с окном для выдачи пищи другое окно того же назначения. Но в нем фигурировали очень аппетитные и вкусные вещи: разрезанный арбуз, пирожки, помидоры. В столовой было много опорных столбов. Мы их все разрисовали с четырех сторон цветами, фруктами, орнаментом.

Так как мне очень нравится рисовать цветы, то обычно я приносила с собой несколько натурных этюдов. «Сажала» цветы в простенках — где только возможно. Раза два приносила этюды животных. Рисовала на стенах туров, оленей, буйволов, ланей. Однажды нарисовала пруд с утками, гусями и черными лебедями по этюду, сделанному в зоопарке.

Часа в три нас обычно звали «откушать». К этому времени большинство уже кончали работу. Если кто-то застревал, то помогали совместными усилиями завершить наше веселое задание. Нас благодарили, говорили: «Как хорошо. Приходите еще». Я не помню случая, чтобы администрация осталась недовольна. Ведь все работали от души. Все делалось только добровольно.

Приложение

Список иллюстраций *

* Произведения, местонахождение которых не указано, хранятся в мастерской Е. С. Зерновой.

47. Е. С. Зернова с родителями — Викторией Петровной и Сергеем Алексеевичем Зерновыми. 1934
Фотография
48. Натюрморт с семгой. 1934
Х., м.
Собственность Г. Г. Дервиза. Москва
49. На прогулке с дочерью. 1938
Фотография
50. Голубая вода. Боровое. 1942
Х., м.
51. Бригадир И. Н. Задорожный. Колхоз «Боровое». 1942
К., м.
52. Портрет Г. М. Кржижановского. 1943
Х., м.
Музей-квартира Г. М. Кржижановского
53. Портрет академика С. А. Зернова. 1934
Х., м.
МГУ
54. Портрет О. И. Городовикова. 1943
Б., граф. кар.
55. Минер-подрывник А. Ф. Литвинов. 1944
Х., м.
56. Операция при фонаре. 1944
Б., граф. кар.
57. Отправка раненых. 1943
Х., м.
58. Севастополь. Портик. 1946
Х., м.
59. Севастополь, 1946. 1946
Х., м.
60. Среди преподавателей МИПИДИ. 1948
Фотография
61. А. Штейман. «Мои учителя». Преподаватели МИПИДИ
Г. О. Рублев, Н. М. Чернышев, А. А. Дейнека, П. М. Шухмин
Х., темпера
62. Эскизы костюмов для постановки пьесы по роману И. А. Гончарова «Обрыв» в Театре Советской Армии. 1957
Б., темпера
Центральный театр Советской Армии
63. Матери мира. 1969
Сграффито
Институт проктологии. Москва
64. Искусство. 1967
Мозаика
Выставочный зал Союза художников СССР. Ялта
65. В мастерской КДОИ. 1967
Фотография
66. Химия. 1969
Сграффито
Заводоуправление химкомбината. Салават
67. С дочерью перед панно для музея антропологии. 1982
Фотография
68. Океанологи. 1969
Мозаика
Филиал Института океанологии АН СССР. Геленджик

Именной указатель

Содержание

З-58 **Зернова Е. С.**
Воспоминания монументалиста.
М.: Советский художник, 1985
192 с., ил.

Активная участница художественной жизни с 1920-х годов, Е. С. Зернова делится в своей книге воспоминаниями о товарищах по искусству, среди которых А. Дейнека, Ю. Пименов, Е. Белашова, рассказывает о своем творчестве, размышляет о путях развития советской монументальной живописи.

З $\frac{4901000000-018}{084(02)-85}$ 12-84 **ББК 85.143(2)7**

Е.С.Зернова
Воспоминания
монументалиста

Редакторы
Е.И.Боданова, И.А.Гутт

Художник
А.А.Кузнецов

Художественный редактор
К.О.Остольский

Технический редактор
Н.Г.Дреничева

Корректоры
Е.С.Володина,
И.А.Шорсткина

ИБ № 926
Сдано в набор 31.01.83
Подписано в печать 20.03.85
А07111
Формат 60Х100/16
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура шрифта
литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 13,32
Усл. кр.-отт. 29,9
Уч.-изд. л. 14,631
Тираж 20 000. Зак. 208.
Изд. № 1-281
Цена 1 р. 60 к.
Издательство
«Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва
«Советский художник»
129327, Москва,
Ленская ул., 28

1 р. 60 к.

Москва
Советский художник
1985